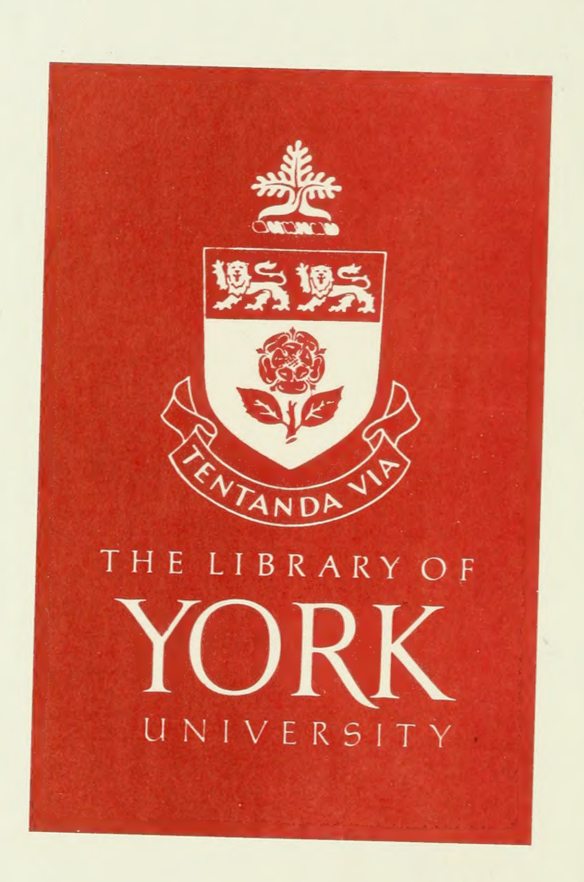
LES GRANDS ARTISTES



LYSIPPE



Par Maxime COLLIGNON


TENTANDA VIA
THE LIBRARY OF
YORK
UNIVERSITY

LES GRANDS ARTISTES

LYSIPPE

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Volumes parus :

Boucher, par Gustave Kahn.
Chardin, par Gaston Schefer.
Louis David, par Charles Saunier.
Eugène Delacroix, par Maurice Tourneux.
Donatello, par Arsène Alexandre.
Douris et les peintres de vases grecs, par E. Pottier.
Albert Dürer, par Auguste Marguillier.
Fragonard, par Camille Mauclair.
Hogarth, par François Benoit.
Ingres, par Jules Momméja.
La Tour, par Maurice Tourneux.
Léonard de Vinci, par Gabriel Séailles.
Lysippe, par Maxime Collignon.
J.-F. Millet, par Henry Marcel.
Percier et Fontaine, par Maurice Fouché.
Poussin, par Paul Desjardins.
Praxitèle, par Georges Perrot.
Pierre Puget, par Philippe Auquier.
Raphaël, par Eugène Muntz.
Rembrandt, par Émile Verhaeren.
Rubens, par Gustave Geffroy.
Titien, par Maurice Hamel.
Van Dyck, par Fierens-Gevaert.
Velazquez, par Élie Faure.
Watteau, par Gabriel Séailles.

Volumes à paraître :

Fra Angelico, par André Pératé.
Jean Goujon, par Paul Vitry.
Gros, par Henry Lemonnier.
Jordaëns, par Fierens-Gevaert.
Claude Lorrain, par Raymond Bouyer.
Meissonier, par Léonce Bénédite.
Ruysdael par Georges Riat.

CORBEIL. Imprimerie Éd. Crété.

LES GRANDS ARTISTES
LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

LYSIPPE

PAR

MAXIME COLLIGNON
MEMBRE DE L'INSTITUT
PROFESSEUR A LA SORBONNE

ÉTUDE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON (VIe)

LYSIPPE

Une étude consacrée à un sculpteur de l'antiquité ne saurait être conçue comme la biographie d'un maître moderne. Prétendre établir avec rigueur la chronologie de ses œuvres, vouloir suivre d'étape en étape le développement de son style, serait une entreprise chimérique. Les renseignements que les textes anciens nous fournissent sur la personnalité des artistes grecs sont à peu près nuls; ceux qui ont trait à leur vie se réduisent trop souvent à des anecdotes sans grande valeur. Leurs œuvres ne nous sont en général connues que par des copies, et si une heureuse fortune nous livre un original, il faut, pour le reste, procéder par induction. Ce n'est donc pas, à proprement parler, une « biographie critique » de Lysippe que je me propose d'écrire, la nature de ce volume ne comportant ni les discussions de textes ni les comparaisons de monuments par lesquelles on procède d'ordinaire dans les études d'histoire de l'art antique. Je voudrais me borner à réunir ici les notions certaines ou vraisemblables, à grouper les œuvres dont on peut, avec le plus de sécurité, faire honneur à Lysippe et dégager les traits les plus saillants de la physionomie de l'artiste, telle qu'on peut la restituer aujourd'hui.

Est-il besoin de rappeler longuement la place qui revient à Lysippe dans l'histoire de l'art grec ? Il compte parmi les cinq ou six maîtres de premier rang dont les noms jalonnent brillamment les deux siècles pendant lesquels la sculpture grecque a atteint sa plus complète perfection. Il est aussi le dernier en date. Si, après lui, l'art de la Grèce produit encore une riche et savoureuse floraison d'arrière-saison, il n'y a plus de ces génies personnels qui font les vrais chefs d'école, et que consacre l'admiration unanime des écrivains anciens. Il entre en scène vers le milieu du IVe siècle, alors que Phidias, Myron et Polyclète ont illustré le siècle précédent, et que ses prédécesseurs immédiats, Praxitèle et Scopas, ont déjà donné la mesure de leur maîtrise. Et pourtant Lysippe ne limite pas ses ambitions à les continuer docilement. Il est doué d'un génie assez vigoureux pour orienter la sculpture dans une direction nouvelle. Il inaugure cette période de l'art grec que l'on est convenu d'appeler hellénistique, et qui correspond au temps où l'esprit grec, prenant possession du monde oriental conquis par Alexandre, s'élargit, se transforme, applique à tous les ordres de recherches une curiosité avivée, et, répandant au loin la civilisation hellénique, trouve dans cette diffusion même un puissant élément de vitalité. Lysippe est le précurseur de l'art hellénistique; par ses propres doctrines, par ses élèves, il est à bien des égards l'initiateur du mouvement qui va se poursuivre sous les successeurs d'Alexandre. Soucieux de créer des formules nouvelles, après plus d'un siècle de perfection,

cherchant dans l'observation de la nature le secret de c
renouvellement, il obéit à des préoccupations très voisi
de celles qui dirigent les efforts de notre art contemp
rain. Il est vraiment le plus moderne des maît
anciens (1).

(1) Bibliographie. — Ouvrages généraux : Brunn, *Geschichte der griechen Künstler*, I, p. 358-382. Overbeck, *Geschichte der griech. Pl* 4e éd. 1894, II, p. 139-163. Murray, *History of greek Sculpture*, 2e éd., p. 336-357. M. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, II, p. 41 — Le groupe de Delphes : Emil Preuner, *Ein delphisches Weihgesch* Leipzig, 1900. Homolle, *Bulletin de correspondance hellénique*, X 1899, p. 421-485. Lechat, *Revue des études anciennes*, t. II, 1900, p. 1 L'*Apoxyoménos* : bibliographie citée par W. Amelung, *Die Sculpturen Vaticanischen Museums*, I, p. 86, no 67. — Les portraits d'Alexandre : K *Ueber das Bildniss Alexanders des Grossen*, Berlin, 1892. Ch. de Ujfa *Le type physique d'Alexandre le Grand d'après les auteurs anciens e documents iconographiques*, Paris, A. Fontemoing, 1902. Theodor Schre *Studien über das Bildniss Alexanders des Grossen*, Leipzig, 190 Reinach, *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, p. 155 et suivantes. O. W *Alexander mit der Lanze*, Berlin, 1898. Arndt, *Griechische und roemis Porträts*, texte des planches 471-486. Furtwaengler, *Journal of hellen Studies*, XXI, 1901, p. 212 et suivantes. Bernoulli, *Griechische Ikonographie*, t. III, 1905. — La chasse d'Alexandre à Delphes : Loeschcke, *Jahrbuch des arch. Instituts*, 1888, p. 187 et suiv. Homolle, *Bull. de corresp. hellénique*, XXI, 1897, p. 598-600. Perdrizet, *Journal of hellen. Studies*, XIX, 1899, p. 273-279. — L'*Héraclès Epitrapézios* : Ravaisson, *Gazette archéologique*, X, 1885, p. 29 et suivantes. Weiszäcker, *Jahrbuch des arch. Inst.*, IV, 1889, p. 109. — L'Eros de Thespies : Furtwaengler, *Lexicon* de Roscher, I, p. 1362. — Le *Poseidon* de l'Isthme : Konrad Lange, *Das Motiv des aufgestützten Fusses*, Leipzig, 1879. — L'*Hermès attachant sa sandale* : Konrad Lange, *Ibid.* Studniczka, *Athenische Mittheilungen*, XI, 1886, p. 362. Furtwaengler, *Ueber Statuenkopieen im Alterthum*, 1896, p. 31-42. — Les types d'Héraclès : Heuzey, *Le mont Olympe et l'Acarnanie*, pl. XI. Furtwaengler, *Sitzungsberichte der bayerische Akademie*, 1902, p. 435. Amelung, *Antiken in Florenz*, no 40. — Le type féminin de Lysippe : S. Reinach, *Revue archéologique*, 1900, II, p. 380 et suivantes. — Le style de Lysippe : Loewy, *Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik*, Hambourg, 1891. Homolle, *Bull. de corresp. hellénique*, XXIII, 1899, p. 473-485.

LYSIPPE.

I

sources de la biographie de Lysippe. — Sa naissance à yone. — Les traditions de l'école sicyonienne. — Les débuts de sippe, et ses rapports avec le peintre Eupompos.

us les témoignages, textes et inscriptions, sont d'ac- opour désigner, comme la patrie de Lysippe, une ville nt ésienne, Sicyone. Sa période de production se doi ntre les années 350 et 300, la date de sa nais- doit être reportée dans le second quart du IVe siècle. as. est un contemporain plus jeune de Praxitèle et de eux et il leur survit certainement. Quant à sa vie et à ié res, il est hors de doute qu'elles avaient été qu s dans des ouvrages grecs aujourd'hui perdus, et els Pline a emprunté en grande partie ses rensei-gnements, pour écrire le chapitre de l'*Histoire naturelle* relatif aux maîtres de l'art du bronze. On est fondé à croire que ces travaux n'étaient pas tous d'égale valeur. La source la plus ancienne parmi celles que Pline a consultées paraît être un recueil de vies des peintres et des sculpteurs célèbres, composé par Douris de Samos, qui vivait dans la seconde moitié du IVe siècle. Écrivain romanesque plutôt qu'historien critique, curieux des légendes d'atelier, Douris semble avoir surtout recueilli des anecdotes dont l'authenticité reste parfois suspecte. Au siècle suivant, un sculpteur de Sicyone, Xénocratès, élève de deux Sicyoniens qui sont eux-mêmes des disciples immé-



Cliché Giraudon.

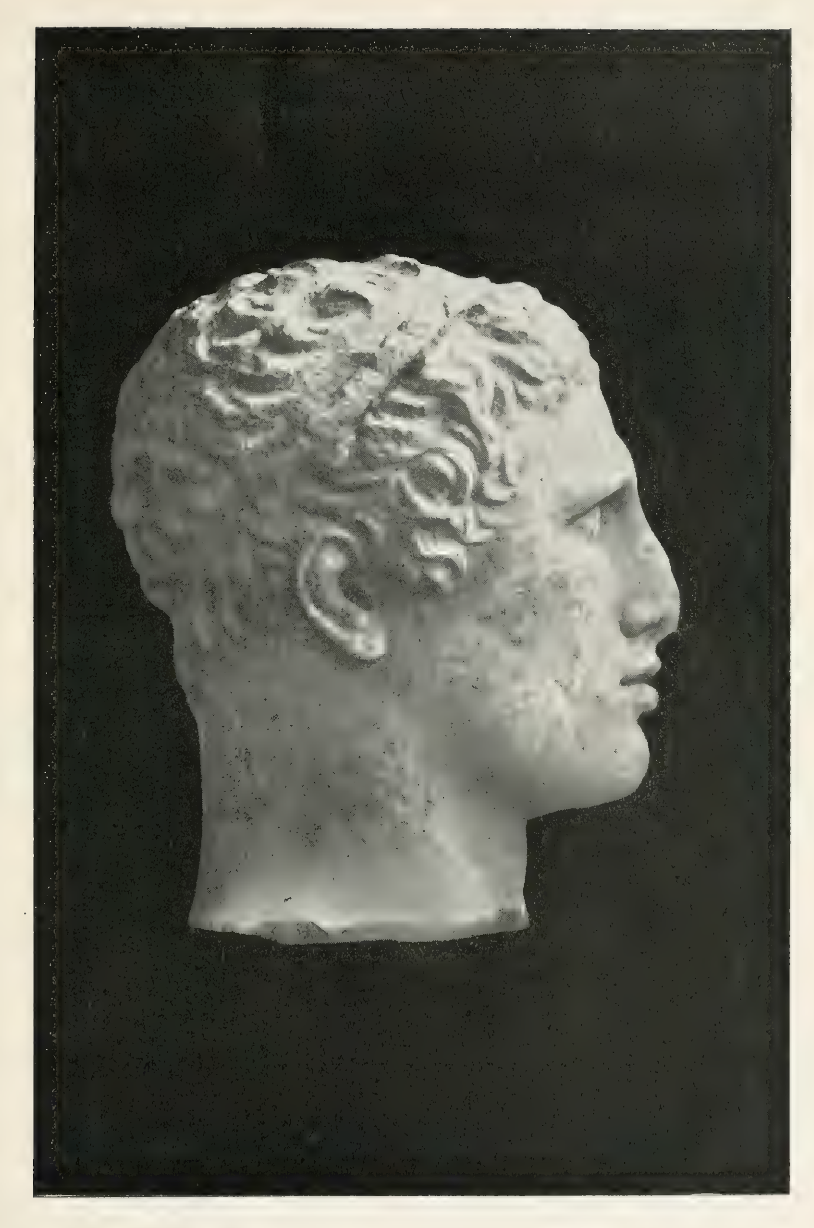
1. — STATUE D'AGIAS.
(Musée de Delphes.)

diats de Lysippe, écrivait un traité sur l'art du bronze. Pline s'en est assurément servi, et c'est à cet ouvrage qu'il a dû emprunter ses appréciations sur l'art et le style de Lysippe. Au reste, Xénocratès était bien informé, et l'on admet sans peine qu'en raison de ses origines, il avait fait une place considérable à l'école sicyonienne, et au maître dont il pouvait se réclamer. Ajoutez un certain nombre de renseignements conservés par le voyageur Pausanias, par Plutarque, et par des écrivains latins puisant à des sources grecques ; on aura réuni les principaux éléments de la biographie de Lysippe.

Si l'on cherche à comprendre le développement de son talent, il faut tenir compte de son origine sicyonienne. Il naît dans une ville où la sculpture et la peinture sont depuis longtemps en honneur. Dès le VIe siècle, les sculpteurs y sont voués au travail du bronze. Grâce à Aristoclès et à ses élèves, l'école de Sicyone fait brillante figure à côté de sa rivale, celle d'Argos, illustrée par Hagélaïdas ; l'enseignement d'Aristoclès se transmettant par ses descendants et par ses disciples de génération en génération, elle prend comme caractère distinctif l'unité de tradition. Les artistes de Sicyone restent fidèles au travail du métal ; ils continuent à exécuter pour les grands sanctuaires de la Grèce des statues votives, et c'est de leurs ateliers que sortent, pour une bonne part, ces effigies d'athlètes vainqueurs qui peuplent l'enceinte de l'Altis à Olympie, ou s'alignent sur les terrasses de Delphes. A coup sûr, au Ve siècle, la gloire de Polyclète donne à

Argos la suprématie. mais. vers la fin du siècle, nous voyons les artistes de Sicyone s'associer à ceux d'Argos pour de grandes œuvres. comme l'ex-voto consacré à Delphes en 404. après la défaite des Athéniens à Ægos-Potamoi. Au début du siècle suivant. l'école de Sicyone compte encore des maîtres estimés. témoin Cléon et Daidalos. Vers le temps où se place la naissance de Lysippe. elle nous apparaît comme une école apparentée de très près à celle d'Argos. mais plus timide. partageant avec sa voisine certaines tendances conservatrices. dominée par le souvenir de Polyclète. s'attachant à tirer des innovations du grand maître toutes les conséquences qu'elles peuvent comporter, et vivant. sans grand effort d'initiative. sur des traditions devenues classiques. Mais Sicyone ne devait pas seulement son renom à ses sculpteurs. Elle avait ses peintres. et ceux-ci semblent avoir énergiquement accusé leur personnalité. Suivant Pline, l'école sicyonienne prend avec Eupompos un caractère assez original pour que les critiques d'art la distinguent nettement de l'école thébano-attique. et elle s'illustre avec un des maîtres de la peinture grecque. Apelle. Ainsi Lysippe naît dans une ville fière à bon droit de son passé artistique et de l'activité de ses maîtres, riche en chefs-d'œuvre, et gardant encore. en dépit de l'éclat incomparable que jette l'art d'Athènes. le prestige de sa vieille réputation.

S'il faut en croire Douris de Samos. dont Pline cite le témoignage. Lysippe débute fort modestement : ouvrier



2. — TÊTE DE LA STATUE D'AGIAS.
(Musée de Delphes.)

obscur, il exerce le métier de forgeron. Comment s'éveille sa vocation ? Le même auteur nous l'apprend en contant une anecdote dont on trouverait facilement l'analogue dans les historiens de l'art italien de la Renaissance. L'humble ouvrier forgeron, s'entretenant un jour avec le célèbre peintre Eupompos, s'avise de lui demander quel est celui de ses prédécesseurs qu'il imite. Et le peintre de répondre fièrement, en montrant la foule qui passe dans la rue : « Il faut imiter la nature, et non pas un artiste. » Lysippe se souvenait plus tard de ces paroles en affirmant qu'il ne se réclamait d'aucun maître. Faut-il prendre au pied de la lettre le récit de Douris ? Que le peintre Eupompos ait réellement encouragé la vocation du jeune artiste, il n'y a là rien d'invraisemblable ; que ses conseils aient dirigé Lysippe vers l'étude directe de la nature, on peut l'admettre. Mais il est difficile de croire que le sculpteur sicyonien ait été *autodidacte* au point de se soustraire à toute influence, et d'ignorer les œuvres de ses prédécesseurs. On mettrait ainsi Lysippe en contradiction avec lui-même, car il affirmait, suivant le témoignage de Cicéron dans le *Brutus*, qu'il avait eu pour maître une statue de Polyclète, le *Doryphore*. On verra plus loin, par l'étude de son œuvre, ce qu'il y a de fondé dans ce propos. De l'anecdote de Douris, retenons donc ceci : c'est qu'à l'inverse des autres sculpteurs de Sicyone, dont la filiation artistique est bien établie, Lysippe n'a point eu de maître attitré. Peut-être encore, sous sa forme imagée, ce petit récit n'a-t-il d'autre objet que d'expliquer l'attitude prise par lui à

l'égard de l'école sicyonienne. Il s'en détache : il avoue d'autres ambitions, et professe d'autres principes.

II

Les œuvres de jeunesse de Lysippe, et les figures du genre athlétique. — Les statues d'athlètes vainqueurs. — L'ex-voto de Daochos à Delphes et la statue d'Agias. — L'*Apoxyoménos*.

Rien cependant ne serait plus faux que de prêter à Lysippe le rôle d'une sorte de révolté, rompant bruyamment avec les tendances de son temps. On discerne au contraire dans son œuvre comme la marque de ses origines. Par sa prédilection exclusive pour le bronze, il est bien un Sicyonien. D'autre part, il reste, semble-t-il, longtemps fidèle aux traditions d'art de sa ville natale, exécutant, lui aussi, de ces statues d'athlètes vainqueurs qui avaient été pour les bronziers péloponnésiens la véritable école de la science du nu et des proportions. Il est permis de penser que, parmi ces statues, plusieurs appartiennent à sa période de jeunesse, pendant laquelle il travaille à Sicyone.

Tel est, croyons-nous, le cas pour l'effigie de Troïlos, dont la base a été retrouvée à Olympie avec l'inscription dédicatoire. En voici la teneur : « J'étais hellanodique à Olympie, lorsque Zeus m'accorda de vaincre pour la première fois aux jeux olympiques, avec des chevaux qui remportèrent le prix. Une seconde fois encore, je fus vainqueur à la course des chevaux. J'étais Troïlos, fils d'Alkinoos. » La première victoire de Troïlos tombe dans la 102e olympiade.



Cliché Giraudon.

3. — STATUE DE SISYPHOS Ier.
(Musée de Delphes.)

Mais la rédaction de l'inscription prouve que la statue fut certainement élevée après son second succès, qui se place au plus tôt en l'année 368, et peut-être même plus tard encore, après la mort du personnage. C'est également à Lysippe que s'adressent les Achéens pour glorifier à Olympie un de leurs compatriotes, Cheilon de Patras, qui triomphe à la lutte dans tous les grands jeux de la Grèce, meurt sur un champ de bataille, soit à Chéronée, en 338, soit pendant la guerre lamiaque, et est honoré par les Achéens d'un tombeau élevé à leurs frais. Sur d'autres statues d'athlètes signées par Lysippe, nous ne possédons que des renseignements très sommaires. Il en est une au moins qui mérite une mention, car les fouilles d'Olympie nous ont rendu la base ornée de reliefs qui supportait l'effigie de bronze ; c'était la statue d'un athlète célèbre par sa redoutable vigueur, Pulydamas de Scotoussa. Sa première victoire remontait à l'année 408. Lysippe n'avait donc exécuté la statue que longtemps après la mort de l'athlète, et c'est une hypothèse assez plausible que d'en placer la date vers la fin de la seconde guerre sacrée, un peu après l'année 338. Il est naturel qu'à ce moment, la ville thessalienne de Scotoussa, favorisée par le roi de Macédoine, Philippe, et reprenant l'importance politique qu'elle avait perdue, se préoccupe de glorifier à Olympie la mémoire d'un de ses enfants, et s'adresse à un sculpteur déjà renommé. Peut-être même cette commande exerce-t-elle une influence réelle sur la carrière de Lysippe, en le mettant en relations avec les villes de la Grèce du Nord.

Quoi qu'il en soit, c'est une œuvre exécutée pour une famille thessalienne qui va nous fournir les renseignements les plus précis sur le style de ses statues athlétiques.

Une des plus précieuses découvertes dues aux fouilles poursuivies à Delphes par l'École française d'Athènes, sous la direction de M. Homolle, est celle d'un ensemble de statues consacrées en l'honneur des ancêtres d'une famille thessalienne, originaire de Pharsale. Le monument avait été élevé, entre les années 338 et 334, par un de leurs descendants, Daochos. C'était un personnage fort important, à en juger par ses dignités. Il portait les titres de tétrarque des Thessaliens et de hiéromnémon des Amphictyons, et il s'était jugé lui-même assez qualifié pour faire figurer sa propre image à côté de celles de ses ascendants. Véritable groupe de famille, ce monument honorifique se composait de sept statues s'alignant sur une base rectangulaire, et auxquelles on ajouta plus tard deux autres effigies. Les sept statues ont été retrouvées, plus ou moins complètes, avec les inscriptions qui désignaient les personnages et rappelaient leur histoire. C'était d'abord l'ancêtre le plus lointain, Aenonios, fils d'Aparos; puis ses trois fils, Télémachos, Agélaos et Agias, athlète illustre par ses multiples victoires à Némée, à Delphes, à l'Isthme de Corinthe, et le premier des Thessaliens qui eût remporté à Olympie le prix du pancrace. Venaient ensuite le fils d'Agias, un premier Daochos, son petit-fils Sisyphos, et enfin le second Daochos, celui qui avait fait cette belle offrande au sanctuaire de Delphes. Tous ces glorieux Thes-



Cliché Giraudon.

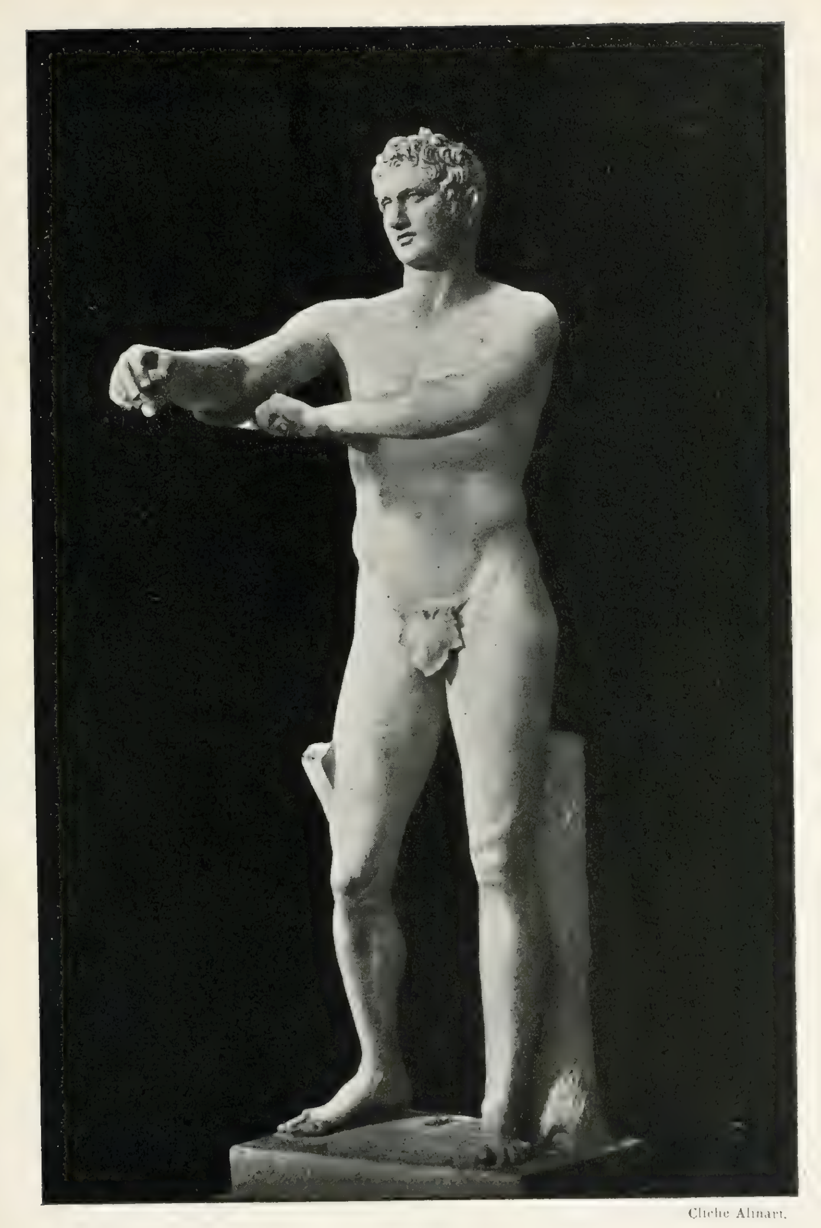
4. — STATUE DE SISYPHOS II.
(Musée de Delphes.)

saliens, tétrarques, dynastes, vainqueurs couronnés aux grands jeux, sont représentés tantôt avec la nudité héroïque, une draperie jetée sur l'épaule, tantôt vêtus d'une tunique, d'autres fois portant le costume national de leur pays, la courte chlamyde faite d'une épaisse étoffe de laine, aux plis rares et épais, et chaussés de sandales à haute tige formant brodequins. Seul Agias est complètement nu.

Un bon état de conservation, de rares qualités de style faisaient déjà de la statue d'Agias le morceau le plus remarquable du groupe (fig. 1). Une découverte plus récente, faite non plus sur un champ de fouilles, mais dans les papiers d'un voyageur érudit, lui assure désormais une importance capitale. Nous savons maintenant qu'il faut y ajouter une signature, celle de Lysippe. Voici comment. Sur la base, au-dessous de la statue d'Agias, était gravée une inscription qui mentionnait sa victoire. Or, en dépouillant le journal de voyage d'un archéologue du siècle dernier, Stackelberg, un savant allemand, M. Preuner, y a trouvé le texte d'une inscription copiée à Pharsale par Stackelberg en 1811. Elle est identique à celle de Delphes; mais elle contient en outre la mention suivante : « Lysippe de Sicyone a fait ». Dès lors on est conduit, en toute certitude, aux conclusions suivantes. Il y avait à Pharsale un autre monument honorifique, consacré par Daochos, et semblable au monument de Delphes. La statue d'Agias y trouvait également sa place ; mais cette fois c'était un bronze signé de Lysippe. Donc le groupe original était à Pharsale, et non point à Delphes. Le grand sanctuaire d'Apollon ne possédait que des copies

en marbre des bronzes pharsaliens, et elles n'étaient point signées, étant l'œuvre de praticiens qui les avaient exécutées pour Daochos, deux ou trois ans après la consécration des originaux. L'*Agias* de Delphes, qui reproduit celui de Pharsale, n'est donc point de la main de Lysippe, qui, ayant peu de goût pour le travail du marbre, a dû en confier l'exécution à un sculpteur de son atelier. Tout au moins possédons-nous une copie très fidèle d'une de ses œuvres, faite de son vivant, sous sa direction, nous dirions volontiers sous ses yeux.

Nous pouvons dès lors, en toute sécurité, examiner le marbre qui occupe au musée de Delphes une place d'honneur. Ce n'est point un portrait. Agias vivait au v[e] siècle, et Lysippe n'a pu exécuter du Thessalien qu'une image conventionnelle. Il en a fait très résolument le type idéal de l'athlète. Le personnage est représenté au repos, les bras tombant avec aisance le long du corps, la jambe gauche légèrement fléchie, la tête un peu relevée ; attitude à la fois tranquille et vivante, qui met en évidence des lignes harmonieuses, fait valoir la largeur puissante de la poitrine, et ressortir l'élégance robuste des formes. Dans sa fine étude sur la statue de Delphes, M. Homolle remarque justement que la rupture avec les traditions de Polyclète est un fait accompli. Si le rythme « a son origine dans l'invention polyclétéenne de la jambe portante », combien il est ici assoupli et comme détendu ! Rien non plus ne subsiste de la conception presque géométrique de la forme chère au maître d'Argos. « La figure donne



Cliché Alinari.

5. — L'APOXYOMÉNOS.
(Musée du Vatican.)

une impression d'équilibre à la fois et de souplesse, de solidité et d'élasticité, de vérité aussi et de logique, plus satisfaisante pour l'esprit et pour l'œil que le retrait légèrement maniéré et la suspension quelque peu instable du pied. L'attitude, aisée comme la nature et libre comme la vie, détermine tous les mouvements des membres, toutes les plus légères ondulations de la chair, les contractions, ou le relâchement, les flexions, les saillies des tendons, des muscles et des veines. » La tête est d'un travail excellent, avec cette réserve que le copiste a sans doute esquivé, dans le rendu des cheveux, les détails plus précis qu'offrait l'original en bronze. Ce visage aux traits arrêtés, au front coupé par une dépression, respire l'énergie, et, d'autre part, le regard dirigé vers le haut, noyé d'ombre sous la forte saillie de l'arcade sourcilière, lui donne une sorte de dignité héroïque, avec l'expression pensive que l'on observe souvent dans les têtes de Scopas (fig. 2).

On le voit, la statue d'Agias nous permet de mesurer toute la distance qui sépare Lysippe de Polyclète. L'influence des maîtres du IVe siècle a certainement agi sur le maître de Sicyone, et, comme l'écrit justement M. Homolle, « le sentiment des délicatesses de la chair et de l'épiderme, la recherche de la vérité vivante, a tempéré l'austérité des formes géométriques et savantes ». Faut-il s'étonner si la tête de la statue trahit, à certains égards, des réminiscences du style de Scopas ? Lysippe n'a pu ignorer les œuvres du sculpteur de Paros, avec lequel il a plus d'une affinité, notamment pour le goût du pathétique. Mais si l'*Agias*

relève encore de ce qu'on peut appeler sa première manière, on y saisit déjà, et très nettement, les traits caractéristiques de son génie : le dédain de formules d'atelier, le goût pour l'observation directe de la réalité, le don de faire passer dans le marbre comme le frisson de la vie, de rendre toutes les nuances de la forme, et, pour tout dire d'un mot, le sens du naturalisme.

Convient-il d'attribuer à Lysippe les autres statues de l'ex-voto dédié par Daochos ? Il serait imprudent de se prononcer pour l'affirmative, l'inscription de Pharsale n'ayant de valeur qu'à l'égard de l'*Agias*, et rien n'excluant l'hypothèse que d'autres artistes de Sicyone aient travaillé au groupe des Thessaliens. Tout au moins, il est permis de croire que plusieurs d'entre elles sortent de l'atelier de Lysippe, et, dans leur ensemble, elles nous renseignent sur le style de ses contemporains et de ses élèves. Voici d'abord les statues drapées. Celle du premier Daochos, qui porte la chlamyde thessalienne, est remarquable par le réalisme apporté à l'exécution du costume. De même pour celle du premier Sisyphos (fig. 3). Le sculpteur a détaillé avec un soin minutieux les plis de la tunique, sous lesquels se devinent les formes du corps, et les détails de la chaussure, avec le lacis de courroies qui enveloppe le pied et entoure la haute tige de la crépide. On voit déjà se manifester, jusque dans les accessoires, l'étonnant souci de la vérité qui hantera plus tard les sculpteurs de la grande frise de Pergame. Jetons un coup d'œil sur les statues nues. Celle d'Agélaos témoigne que les Sicyoniens



Cliché Alinari.

6. — TÊTE DE L'APOXYOMÉNOS.

se sont emparés des rythmes créés par les Attiques, car cette figure accoudée a je ne sais quoi de praxitélien et éveille le souvenir de l'Hermès d'Olympie. L'image du second Sisyphos, fils du Daochos qui a consacré le groupe, est une des deux figures ajoutées après coup, et peut-être est-elle l'œuvre d'un élève de Lysippe. Apparentée de très près à l'*Agias*, mais d'une facture plus molle, elle offre tout au moins l'intérêt de nous présenter un type très familier à l'art hellénistique. Ce personnage nu, portant une draperie qui forme bourrelet sur l'épaule, réalise déjà la formule que répéteront, jusqu'à la satiété, les innombrables statues honorifiques élevées dans les villes grecques au temps des successeurs d'Alexandre (fig. 4).

Si l'*Agias* de Delphes, bien que très caractéristique du style de Lysippe, paraît cependant appartenir à la première manière du maître, un progrès marqué dans le naturalisme, une hardiesse plus grande dans le mouvement nous engagent à considérer comme plus récente la statue dont le musée du Vatican possède une copie conservée au Braccio Nuovo. C'est le marbre célèbre découvert en 1849 au Transtévère, et qui est classique sous le nom de « l'Athlète au strigile », l'*Apoxyoménos* (fig. 5). La statue garde encore le témoignage de l'erreur commise par le sculpteur Tenerani, lorsqu'il la restaura, en plaçant un dé à jouer entre les doigts de la main droite. Par une double méprise, on crut pouvoir l'identifier avec une œuvre de Polyclète signalée par Pline (*fecit [Polyclitus] et destringentem se et nudum talo incessentem*) et, alors que ce texte vise deux

statues distinctes, on pensa qu'il s'agissait d'une seule. La restauration de Tenerani fit du personnage un athlète assez étrangement occupé à une double action : d'une main il se frotte avec le strigile, de l'autre il tient un dé, pressé de prendre part à une partie de jeu. Dès 1850, Braun faisait justice de cette fausse interprétation, et reconnaissait dans la statue le « *destringentem se* » de Lysippe et non celui de Polyclète. L'original était célèbre et il a son histoire. Au Ier siècle de notre ère, le gendre d'Auguste, Agrippa, avait fait placer le bronze de Lysippe, sans doute enlevé à quelque ville grecque, à l'entrée des Thermes dont il avait doté Rome. Tibère, s'étant pris d'un goût très vif pour la statue, la fit transporter au Palatin, dans ses appartements. Mais le peuple romain la réclama à grands cris, et Tibère dut céder ; il la fit remettre en place.

Assurément nous n'éprouvons point, devant la copie du Vatican, l'impression que nous donnait tout à l'heure l'*Agias* de Delphes. Nous n'y retrouvons pas la fraîcheur de modelé, les nuances d'exécution qui nous avertissaient que le copiste était lui-même un artiste habile, travaillant sous l'œil du maître, s'inspirant à la fois de son œuvre présente et de son enseignement. L'*Apoxyoménos* est l'œuvre de quelque sculpteur grec inconnu, établi à Rome, et vivant au début de l'époque impériale. Il n'en garde pas moins, après les découvertes de Delphes, une réelle valeur documentaire. Supprimons d'abord par la pensée le tronc d'arbre et les vestiges du tenon de marbre qui soutenait le bras droit, disgracieux appendices que nécessitait l'emploi



7. — TÊTE D'ALEXANDRE.
(Collection du duc de Devonshire, Chatsworth House.)
(Extrait du *Journal of Hellenic Studies*.)

du marbre dans la copie d'un bronze, mais qui gâtent les contours de la silhouette. Le sujet est de ceux qui s'offraient quotidiennement à l'œil du sculpteur dans les palestres, et il a été plus d'une fois traité par la statuaire, témoin le beau bronze trouvé dans les ruines de l'Éphèse romaine par une mission de savants autrichiens. L'athlète de Lysippe, un jeune homme aux formes à la fois sveltes et robustes, vient de se livrer à un exercice violent. Il s'est plongé dans la piscine, s'est remis aux mains du baigneur pour recevoir une lotion d'huile, et maintenant il promène sur ses membres la lame courbe du strigile qui sèche et assouplit la peau. Debout dans une attitude aisée, le poids du corps portant sur la jambe gauche, il tend le bras droit en avant pour que la lame de bronze y puisse courir librement. Ce n'est plus le rythme si harmonieusement simple de l'*Agias*. Ici, un mouvement très accusé, représentant à coup sûr une innovation méditée, projette le bras droit dans le vide et détermine une silhouette hardie. Ajoutez que, dans cette figure où les bras sont en action, la musculature du torse se présente sous un aspect plus compliqué que dans une statue au repos; et ce jeu des muscles est ici étudié avec un singulier souci de la vérité. Par suite, peu de statues offrent un modelé plus varié suivant le point de vue où se place le spectateur; nous reconnaissons là un des caractères essentiels du style de Lysippe que nous avait déjà révélé l'*Agias*.

La tête de l'*Apoxyoménos* n'est pas moins instructive (fig. 6). En l'étudiant dans son *Recueil de têtes antiques*,

M. S. Reinach y relève avec raison, comme des traits distinctifs, « la silhouette carrée, osseuse, massive de la partie inférieure du visage.... la petitesse relative des yeux, et la façon toute particulière dont s'infléchit la paupière inférieure pour se raccorder, avec quelque brusquerie, à l'angle interne de l'œil ». Considérons d'autre part le rendu de la chevelure. Ici, le copiste n'a pas, comme l'auteur de la réplique delphienne de l'*Agias*, cédé à la tentation d'interpréter le modèle, en adoptant la technique propre au travail du marbre. Il a rendu assez fidèlement, semble-t-il, le détail des boucles très divisées, comme si, encore tout humides de la lotion d'huile, elles étaient emmêlées capricieusement, empruntant à ce désordre même un remarquable caractère de vie que souligne encore la saillie singulière d'une boucle isolée, toute droite sur l'épi du crâne. A voir cette recherche de réalisme, on comprend l'éloge des critiques anciens qui faisaient honneur à Lysippe d'une exécution très attentive au détail et lui attribuaient un souci tout particulier de la vérité dans la manière de traiter la chevelure.

Avec l'*Apoxyoménos*, et surtout avec l'*Agias* de Delphes, nous possédons des témoignages irrécusables du style de Lysippe dans ces statues d'athlètes qui ont de tout temps fourni aux sculpteurs l'occasion de formuler leur doctrine et leurs principes d'art. Là, en effet, c'est la forme humaine, dépouillée de tout accessoire, qui devient leur unique préoccupation. C'est là qu'ils peuvent appliquer leur système de proportions, manifester leur conception particulière

du rythme et du mouvement, exprimer leur sentiment personnel de la beauté, et poursuivre le modelé jusque dans ses nuances les plus subtiles. Quand nous en viendrons à résumer les caractères du style de Lysippe, à définir son *canon*, c'est à ces statues que nous devrons surtout nous adresser.

III

La période du règne d'Alexandre le Grand. — Lysippe sculpteur officiel d'Alexandre. — Ses portraits du roi. — Le groupe des cavaliers tués au Granique. — La chasse d'Alexandre à Delphes. — L'*Hèraclès Épitrapezios*.

La période d'activité de Lysippe s'étendant entre les années 350 et 300, le règne d'Alexandre (336-323) en marque l'apogée. A ce moment le maître bronzier est en pleine possession de son talent et dans toute la force de l'âge. C'est aussi l'époque la plus brillante de sa carrière, et celle où les circonstances le servent le plus heureusement. Il est probable que les commandes reçues pour les villes de Scotoussa et de Pharsale l'ont attiré en Thessalie, dans cette Grèce du Nord qui, sans être elle-même un centre de production, ne se désintéresse pas du mouvement d'art dont la Grèce méridionale est le théâtre. Sa renommée l'a-t-elle déjà désigné à l'attention de la cour de Macédoine? Il est permis de le croire. Sans doute trouve-t-il accueil auprès du roi de Macédoine, Philippe, alors qu'Alexandre est encore fort jeune, car nous savons par Pline qu'il avait fait le portrait du futur con-

quérant de l'Asie à l'âge de l'adolescence (*a pueritia orsus*).

Après l'avènement d'Alexandre, le maître sicyonien jouit auprès de lui d'une faveur singulière. Il est vraiment le sculpteur du roi, son portraitiste attitré. Pline, d'accord sur ce point avec Horace, va jusqu'à dire qu'Alexandre avait, par un édit, défendu à tout autre sculpteur de reproduire ses traits; Lysippe aurait eu le monopole des effigies royales coulées en bronze, comme Pyrgotèle l'avait pour la gravure en pierres fines, et Apelle pour la peinture. Faut-il cependant prendre ces textes au pied de la lettre? Comment expliquer, dans ce cas, que des sculpteurs contemporains de Lysippe, Léocharès, Euphranor, soient connus pour avoir exécuté des portraits d'Alexandre? On reste dans la vérité, croyons-nous, en admettant que Lysippe, Apelle et Pyrgotèle avaient seuls l'honneur et le bénéfice des commandes royales. A eux seuls était réservé le privilège d'exécuter d'après nature des portraits du roi; il n'y avait point d'autres portraits officiels. Voilà qui caractérise bien à la fois le rôle de Lysippe et l'époque où il vit. Il réalise un type très nouveau dans l'histoire de l'art grec, celui de sculpteur de cour.

Dans ce qu'on peut appeler la période macédonienne de la vie de Lysippe, ce sont les portraits d'Alexandre qui doivent nous occuper tout d'abord. Ils étaient fort nombreux. Pline en mentionne une longue série (*multis operibus*) commençant avec les images du fils de Philippe encore adolescent. Familiarisé de bonne heure avec la physionomie du jeune prince, investi du privilège de l'étu-

dier sur le vif, le maître de Sicyone était mieux placé que personne pour en traduire avec fidélité les traits caractéristiques. Et c'est bien là l'éloge que lui adresse Plutarque dans la *Vie d'Alexandre*. Voici le passage, auquel nous conservons la saveur du français d'Amyot : « Or, quant à la forme de toute sa personne, les images faictes de la main de Lysippus sont celles qui le représentent le mieulx au naturel. Aussy ne voulut-il point qu'austre imager le taillast que luy : car plusieurs de ses successeurs et de ses amys le contrefeirent bien depuis, mais cest ouvrier-là, sur tous les austres, a parfaictement bien observé et representé sa façon de porter le col un bien peu panchant sur le costé gauche, et aussy la doulceur de son reguard et l'humidité de ses yeulx. »

Ce passage, un autre qui se trouve dans le traité *Sur la vertu ou le courage d'Alexandre*, quelques mots empruntés à la *Vie de Pompée* et à la *Vie de Pyrrhus* constituent les sources littéraires les plus dignes de foi pour l'étude du type physique d'Alexandre. Le trait dominant, celui que Lysippe avait rendu avec tant de bonheur, était le caractère « mâle et léonin » du visage (τὸ ἀρρενωπὸν καὶ λεοντῶδες), accusé encore par l'arrangement de la chevelure, redressée sur le front comme une crinière. Notons encore « le regard noyé et humide », et « la légère inclinaison du cou sur l'épaule gauche ». Cette pose habituelle de la tête était-elle, comme l'a supposé le Dr Dechambre, le résultat d'une infirmité physique ? Je ne pense pas que l'hypothèse trouve encore des défenseurs. Ce détail n'est

pas rigoureusement respecté dans toutes les images d'Alexandre, et tel eût été le cas, pourtant, s'il s'était imposé comme un élément essentiel. Il ne s'agit là, sans doute, que d'une attitude familière au roi de Macédoine, et volontairement affectée.

Nous n'avons pas ici à traiter la question de l'iconographie d'Alexandre. Le sujet, toujours à l'étude, a été maintes fois repris, et il a fait l'objet de deux publications récentes, celle de M. de Ujfalvy, et celle du savant professeur de Leipzig, M. Theodor Schreiber. Il comporte l'examen critique d'une longue série de monuments. Peu de figures, en effet, ont été plus popularisées par l'art que celle du conquérant de l'Asie. Sculptures, peintures, bronzes, pierres gravées, monnaies ont contribué à répandre dans tout le monde grec ses effigies. Entouré du merveilleux prestige de ses conquêtes et de ses victoires, exalté comme un héros surhumain, paré d'une beauté parfaite par l'imagination populaire, divinisé après sa mort, honoré à l'égal d'un dieu dans les villes qu'il avait fondées, Alexandre offre à l'art un de ces types très rares qui, tout en gardant une sorte de caractéristique individuelle, peuvent se transformer dans le sens héroïque ou divin, et se prêter aux acceptions les plus variées. Il reçoit les attributs de la divinité : il est Zeus olympien, Hélios ou Ammon. Son beau visage à la longue chevelure devient comme une figure de caractère, où l'art hellénistique fait prédominer l'expression pathétique. Ses amis, ses généraux, ses successeurs, imitent sa coiffure, son port de tête, et ainsi se



Cliché Moscioni.

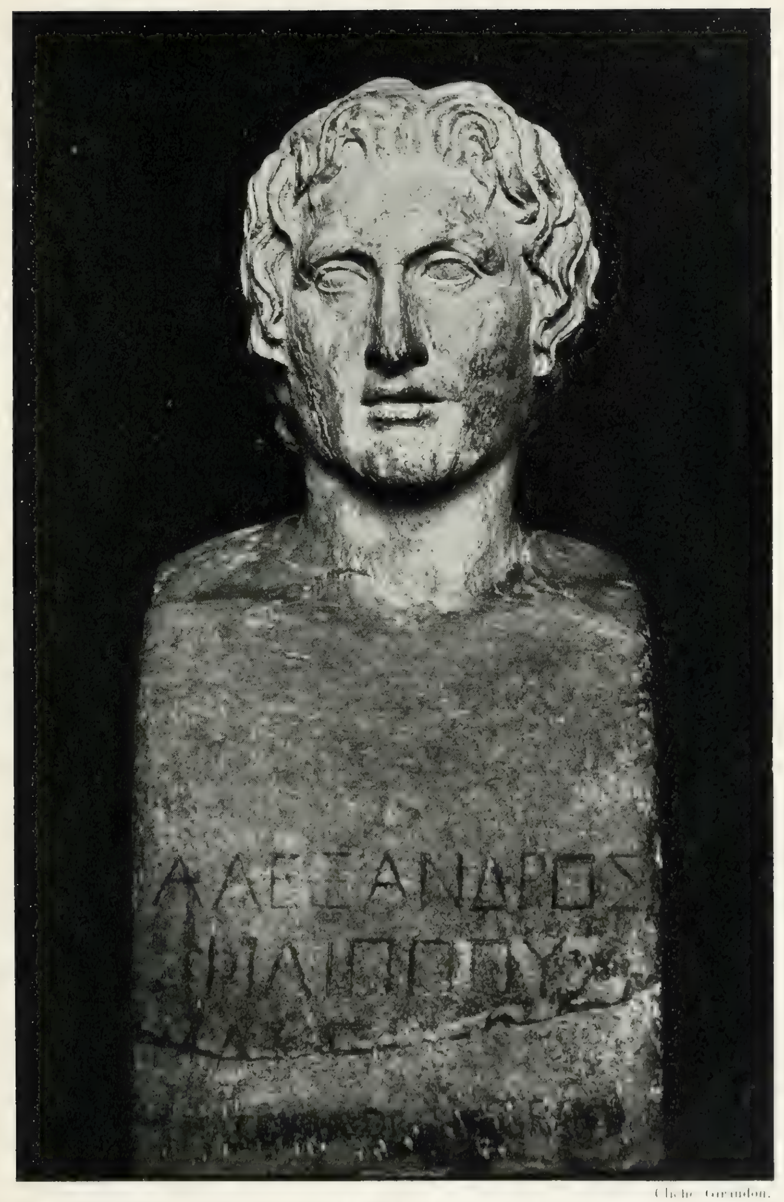
8. — TÊTE D'ALEXANDRE.
(Musée du Capitole, Rome.)

multiplient des portraits qu'il faut examiner avec une critique défiante, car parfois ils n'ont de commun avec les effigies du roi de Macédoine qu'une lointaine ressemblance.

Dans cette masse de documents, M. Schreiber s'est efforcé de distinguer les types qui sont, pour ainsi dire, les incunables d'où dérivent tant de variantes. Il faut, pour cela, remonter jusqu'aux œuvres qui nous conservent les copies de portraits exécutés du vivant d'Alexandre, ou peu de temps après sa mort. Il y a eu certainement un type attique, celui de Léocharès. Peut-être faut-il le reconnaître dans la belle tête en marbre de Chatsworth House, œuvre élégante et correcte, dont M. Furtwaengler a fait le premier ressortir l'intérêt (fig. 7). Il y a eu un type créé par les sculpteurs d'Alexandrie, témoin le buste du British Museum, et la tête de la collection Sieglin. Il y a eu une statue célèbre, signée de Charès de Lindos, élève de Lysippe. C'est sans doute celle qui a servi de prototype à l'Alexandre Hélios de la collection Barracco, et à celui du Musée Capitolin (fig. 8). Où chercher le souvenir des portraits de Lysippe, les seuls, nous l'avons dit, qui fussent vraiment des images officielles?

On s'accorde aujourd'hui à considérer comme une copie assez fidèle d'un original de Lysippe un buste de marbre en forme d'hermès appartenant au musée du Louvre (fig. 9). Le chevalier Azara le découvrit en 1779 près de Tivoli, et, en vendémiaire an XII, le donna au premier consul Bonaparte. En 1804, l'Empereur l'attribua au Musée Napoléon. Sur la base, on lit une inscription grecque maladroite-

ment retouchée par une main moderne, mais dont l'authenticité est hors de doute : « Alexandre, fils de Philippe, macédonien ». Le portrait est donc identifié sans contestation possible. Rappelons-nous les particularités du type d'Alexandre signalées par Plutarque ; nous les retrouvons dans le buste du Louvre. Le cou est légèrement fléchi sur l'épaule gauche ; la chevelure, serrée par un lien, tombe sur les tempes et sur la nuque en boucles nettement détaillées, élargissant la partie supérieure du visage. Surtout, ce qui ajoute bien à la physionomie un accent particulier de vigueur et d'énergie, ce sont ces boucles drues et épaisses qui se dressent sur le front et en laissent voir toute l'ampleur : voilà bien le caractère « léonin » dont parle l'écrivain grec, et que Lysippe avait su rendre si heureusement. Les yeux sont noyés d'ombre, sous l'arcade sourcilière proéminente. La bouche est d'un dessin pur et ferme. Une certaine dissymétrie dans la forme du crâne, dans les traits du visage, dans la structure du cou, permet de penser que le modèle était une œuvre exécutée d'après nature. C'est une image fidèle, mais dont il ne faudrait pas, cependant, nous exagérer le réalisme, Lysippe travaillant à une époque où l'art grec ne conçoit pas la vérité sans la beauté. Et il s'agit ici d'un portrait royal. Enfin, l'exécution de la chevelure, nette et précise, indique que l'original était un bronze, en même temps que le modelé nerveux atteste l'exactitude de la copie. Comparez d'ailleurs le buste du Louvre à la tête de Chatsworth-House, considérée par plusieurs érudits, et non sans raison,



Cliché Giraudon.

9. — BUSTE D'ALEXANDRE EN FORME D'HERMES.

(Musée du Louvre.)

comme la réplique d'une œuvre de l'Athénien Léocharès; vous mesurerez facilement toute la distance qui sépare un portrait authentique d'une image idéalisée. Les traits froidement régularisés, le galbe du visage trop arrondi, la chevelure amplifiée et élargie à l'excès, couronnant le front d'une masse épaisse et haute, tout cela témoigne que l'artiste travaille de seconde main, idéalise et vise à la noblesse du style, plutôt qu'à la vérité.

Possédons-nous, soit dans les musées, soit dans les collections particulières, d'autres bustes dérivant d'un original de Lysippe? Il serait fort séduisant de reconnaître, avec M. Schreiber, un portrait lysippéen d'Alexandre jeune dans une petite tête trouvée en Égypte, et conservée au musée d'Alexandrie. C'est un Alexandre encore adolescent, à la chevelure abondante et bouclée. Le type juvénile paraît assez accusé pour que l'on ne soit pas tenté de voir ici une réplique de l'hermès du Louvre. Par malheur, le travail, trop sommaire, échappe un peu à une analyse minutieuse. L'identification proposée n'a que la valeur d'une hypothèse.

Il appartenait à Lysippe de réaliser l'image officielle que le conquérant de l'Asie voulait léguer à la postérité. Il l'avait fait en exécutant une statue célèbre, celle que mentionne Plutarque dans son traité *Sur le courage ou la vertu d'Alexandre*: « Lysippus ayant moulé la première statue d'Alexandre la face tournée vers le ciel, comme luy-mesme Alexandre avoit accoutumé de reguarder, tournant un petit le col, il y eut quelqu'un qui y

meit ceste inscription qui n'a pas maulvaise grace :

> Ce bronze estant d'Alexandre l'image
> Jectant à-mont les yeulx et le visage,
> A Jupiter semble dire : *Pour toy*
> *Retiens le ciel, car la terre est pour moy.* »

L'épigramme à laquelle l'écrivain grec emprunte deux vers, et qui est d'Archélaos ou d'Asklépiadès, ne traduit qu'une impression, celle de majesté impérieuse et de puissance dominatrice qui se dégageait de l'ensemble. Plutarque ajoute des détails plus précis : la direction du regard levé vers le ciel, l'inclinaison de la tête. Ailleurs encore, il raconte une anecdote d'où il ressort qu'Alexandre s'appuyait sur sa lance. Dans un portrait qui avait sans doute le même caractère officiel que celui de Lysippe, Apelle avait figuré le roi tenant à la main un foudre; c'était une œuvre célèbre, que les Éphésiens avaient acquise à prix d'or, et conservaient dans le temple d'Artémis. Or, Lysippe blâmait le peintre d'avoir choisi cet attribut et prêté à son modèle l'arme de Zeus. Pour lui, affirmait-il, il avait été beaucoup mieux inspiré en représentant un *Alexandre Doryphore*, car le roi avait conquis par la lance « une gloire que le temps ne pouvait abolir, qui était vraie, et bien à lui ». Ces témoignages nous aident à restituer la statue dans ses traits les plus généraux. Au vainqueur de l'Asie, Lysippe avait donné, non point seulement la majesté royale, mais la physionomie d'un héros surhumain, déjà divinisé, égalé aux dieux. Appuyé sur sa lance qui avait fait trembler tout l'Orient,



Cliché Giraudon.

10. — ALEXANDRE Statuettes de bronze.
(Musée du Louvre.)

4

son visage hautain tourné vers le ciel. Alexandre semblait converser avec Zeus, et revendiquer l'empire de la terre.

Les difficultés commencent lorsqu'il s'agit de désigner, parmi tant de monuments classés sous le nom d'Alexandre, ceux qui peuvent tout au moins nous révéler le mouvement, l'attitude et les lignes maîtresses du grand bronze de Lysippe. Le problème n'a encore reçu que des solutions provisoires. Pour les examiner en détail, il nous faudrait ouvrir une discussion critique, et elle ne serait point ici à sa place. Bornons-nous à signaler les documents qui ont droit à une sérieuse attention. Ce sont deux statuettes de bronze, de types fort différents, entre lesquelles il faut choisir, et qui ont l'une et l'autre trouvé de savants défenseurs. La première, en faveur de laquelle M. Oscar Wulff a fait valoir des arguments assez spécieux, appartient à la collection de M. de Nélidow, ambassadeur de Russie à Paris, et a été achetée à Constantinople. Le personnage est nu. Il a la tête tournée vers sa gauche et, bien qu'un peu effacés, les traits rappellent, de loin il est vrai, ceux d'Alexandre. Le bras gauche, relevé fort haut, s'appuyait sans aucun doute sur la hampe d'une lance. L'autre main est posée sur la hanche, et ce geste donne à la figure un air d'assurance, presque de défi ; la musculature accusée avec fermeté souligne le caractère de force et d'énergie qui en est le trait dominant. Est-ce là une réplique du célèbre bronze? Les raisons ne manquent pas pour soutenir cette théorie. Le musée des Thermes, à Rome, possède une

superbe statue de bronze, où l'on s'accorde à reconnaître l'image d'un roi de Syrie, Alexandre Balas qui, en 149, usurpa le trône des Séleucides. Il est aisé d'y retrouver les lignes générales du bronze Nélidow, et l'analogie s'expliquerait sans peine par une sorte de filiation, les successeurs d'Alexandre affectant volontiers d'imiter ses gestes, son port de tête et ses attitudes. Toutefois le rythme a un caractère hellénistique, plutôt que lysippéen, et l'identification proposée reste douteuse. Avec M. Schreiber, nous donnerions volontiers la préférence à une statuette du Louvre qui a l'avantage de posséder un état civil bien en règle, car elle provient de la Basse-Égypte ; un autre bronze du même musée, trouvé à Alexandrie, nous donne d'ailleurs une réplique du même type (fig. 10). Alexandre est représenté debout, la jambe droite ramenée en arrière, le bras gauche relevé pour s'appuyer sur la lance. L'autre bras s'abaisse avec un geste de la main qui permet de lui donner pour support un bouclier. La tête n'est pas sans ressemblance avec celle du buste Azara. Quant à l'attitude, elle accuse la force sûre d'elle-même, et commente assez bien l'épigramme de l'*Anthologie* qui loue Lysippe d'avoir heureusement rendu « l'audace » d'Alexandre (τόλμαν). Une autre épigramme, composée par Posidippe, mérite d'être citée : « Il ne faut point mépriser les Perses ; on pardonne aux bœufs de fuir devant le lion. » C'est bien, en effet, la majesté royale que traduisent l'ampleur du geste et le port de la tête, où l'on retrouve cet aspect léonin auquel le poète fait allusion. Si nous



Cliché Alinari.

11. — CAVALIER COMBATTANT Statuette de bronze.

(Musée de Naples.)

ajoutons que rien, ni dans l'attitude ni dans le rythme, n'est en désaccord avec ce que nous savons du style de Lysippe, il paraîtra fort séduisant de demander au bronze du Louvre les lignes générales de la célèbre statue.

Nous n'avons pas épuisé la liste des portraits d'Alexandre que les textes attribuent au maître de Sicyone. En 334, Alexandre commençait ses longues campagnes d'Asie, et livrait aux Perses un premier combat, sur les bords du Granique. Vingt-cinq cavaliers de son escadron d'hétaires y étaient tués dans une charge. A cette occasion, Lysippe, sur l'ordre du roi, exécuta une série de statues équestres représentant les cavaliers morts sur le champ de bataille et il y ajouta la statue d'Alexandre. Érigé à Dion, en face de la côte d'Asie, le groupe fut plus tard enlevé par Métellus le Macédonique, et transporté à Rome pour orner le portique d'Octavie. Il est fort possible que la figure d'Alexandre nous ait été conservée, en réduction, dans une statuette de bronze du musée de Naples, trouvée à Herculanum (fig. 11). Si l'identification est exacte, Lysippe aurait représenté le roi, non point chargeant à la tête de son escadron, comme dans la célèbre mosaïque de Naples, mais serré de près par les Perses, et se défendant l'épée à la main. Il est revêtu de son armure de guerre ; son casque est tombé dans la lutte, laissant libre la chevelure ceinte du bandeau royal. L'épée haute, à demi tourné sur sa monture, il s'apprête à frapper. On a contesté que la statuette fût vraiment une image d'Alexandre. MM. Arndt et Schreiber n'y reconnaissent point les traits du roi, et proposent

d'y voir plutôt l'un des cavaliers qui composaient la troupe d'élite des hétaires. Mais si la ressemblance est médiocre, faut-il être bien exigeant pour une œuvre industrielle, exécutée à l'époque romaine? D'autres érudits ont proposé d'attribuer l'original, non pas à Lysippe, mais à son fils Euthycratès, auteur d'un *Combat de cavalerie*, qui représentait un combat d'Alexandre. A coup sûr, les grandes batailles d'Asie ont fourni à la sculpture des sujets souvent traités. Il nous suffira de rappeler la scène de la bataille d'Arbèles, qui décore une des faces du grand sarcophage trouvé à Sidon et conservé au Musée ottoman de Constantinople. L'exemple même de ce bas-relief, où la figure du roi rappelle le type de la tête d'Héraclès des monnaies d'Alexandre, nous prouve que les artistes ne se préoccupaient pas toujours d'une exactitude rigoureuse dans la ressemblance. Mais pourquoi songer ici à Euthycratès plutôt qu'à Lysippe? Les statues du groupe de Dion se trouvaient à Rome au début de l'Empire. Elles étaient célèbres. Quoi de surprenant si un bronzier romain s'est inspiré d'une des figures pour exécuter un de ces « bronzes d'art » dont les riches bourgeois d'Herculanum aimaient à orner leurs villas?

Pendant la période où Lysippe occupe à la cour de Macédoine les fonctions de sculpteur officiel, il a sans doute l'occasion de travailler pour l'entourage du roi. Il est l'auteur d'un portrait d'Héphestion, l'ami d'Alexandre. Un autre familier du roi, Cratéros, lui commande pour Delphes un groupe de bronze que le sculpteur exécute en



Cliché Giraudon.

12. — LA CHASSE D'ALEXANDRE. Bas-relief de marbre.

Musée du Louvre.

collaboration avec le maître athénien Léocharès. Cette œuvre était un ex-voto commémoratif : elle rappelait un incident qui avait mis en danger la vie d'Alexandre. Pendant une de ces chasses au fauve dont le conquérant de l'Asie se donnait le divertissement dans le parc royal de Suse, il s'était trouvé aux prises avec un lion, et Cratéros lui avait porté secours fort à propos. Le groupe de bronze représentait l'épisode. On y voyait Cratéros, le roi, ses chiens, et le lion. Les fouilles de Delphes nous ont fait connaître l'emplacement où il se trouvait, et rendu tout au moins l'inscription dédicatoire, composée de dix vers. Celle-ci nous apprend que le vœu fut fait par Cratéros : mais le groupe ne put être consacré qu'après sa mort, c'est-à-dire après l'année 320. Les statues se dressaient dans une grande chambre quadrangulaire, située entre le temple et le théâtre. A en juger par la forme du socle, elles étaient disposées sur une seule ligne, se détachant sur le fond comme des figures de bas-relief.

Existe-t-il des monuments qui nous rendent les lignes générales du groupe de Delphes ? Une pierre gravée de la collection de M. A.-J. Evans, à Oxford, montre un homme nu, imberbe, tombé sur un genou et attaqué par un lion, tandis qu'un cavalier en chlamyde, la lance à la main, court sus à l'animal. Est-ce là, comme l'ont pensé plusieurs critiques, une imitation du monument dédié par Cratéros? On hésite à croire que celui-ci se fût aussi manifestement donné le beau rôle, en faisant prêter au roi une aussi fâcheuse posture. Nous sommes tenté de considérer

avec plus de confiance un bas-relief du Louvre, provenant de Messène, et dont M. G. Loeschcke a le premier signalé l'intérêt (fig. 12). C'est le même sujet, mais traité différemment. Debout, la double hache levée, escorté de ses chiens, le chasseur tient vaillamment tête au lion qui tourne la tête vers un cavalier accourant à la rescousse. La composition, objectent certains érudits, est celle d'une frise, et non d'un groupe. Mais les fouilles de Delphes ne nous ont-elles pas appris que telle était bien la disposition des figures de bronze, alignées sur une base ? Il reste donc fort possible que l'auteur du bas-relief s'en soit inspiré, fort librement d'ailleurs, et en reprenant le sujet à sa convenance.

Nous avons essayé de grouper les œuvres de Lysippe qui, par leur nature, leur date vraisemblable, appartiennent au temps où il réside à Pella et partage avec Apelle et Pyrgotèle la faveur d'Alexandre. Notre énumération serait incomplète, si nous négligions d'en mentionner une qui a son histoire et même sa légende. Il semble que Lysippe ait été assez bien en cour pour pouvoir offrir au roi, à titre de cadeau personnel, un petit bronze auquel Alexandre attachait un grand prix. C'était une statuette d'Héraclès assis, mesurant un pied de hauteur. Deux poètes latins, Martial et Stace, en ont conté l'histoire. L'*Hercules epitrapezios*, comme l'appelle Stace, devait son surnom à la place qu'il occupait sur la table royale, dont il faisait l'ornement habituel. Alexandre ne s'en séparait pas ; c'était pour lui une sorte de fétiche (*numen*). Il l'emportait dans

ses campagnes : il aimait à en caresser les contours : il l'invoquait à la veille des batailles. Quand approcha l'heure de sa mort, « il vit à son dieu chéri un visage tout autre : il vit avec effroi le bronze en sueur sur cette table où il était assis pour la dernière fois ». S'il faut en croire Martial, la statuette aurait eu, après la mort d'Alexandre, de singulières destinées. Elle devint la propriété d'Hannibal, qui la prit à témoin de la haine jurée par lui aux Romains. Elle passa dans la suite aux mains de Sylla. Enfin, au temps de Domitien, elle avait fini par entrer dans la collection d'un poète amateur d'art, Nonius Vindex. « Dernièrement, écrit Martial dans une de ses *Épigrammes*, je demandai à l'Alcide de Vindex quel était l'habile artiste qui l'avait fait. Il se prit à rire, — c'est assez son habitude, — et avec un léger mouvement de tête, il me dit : Poète, ne sais-tu pas le grec? Regarde mon piédestal, et tu y verras son nom. — Lysippe, ai-je lu. Je pensais y lire : Phidias. » Vindex possédait-il réellement en original le précieux bronze ? Et faut-il tenir pour authentiques les extraordinaires titres de noblesse que lui prêtait sa vanité de collectionneur ? Il est permis de garder un certain scepticisme. Les faux antiques abondaient dans la Rome impériale, et les marchands d'antiquités ne se privaient point de contrefaire les signatures célèbres. Mais rien, en vérité, ne nous empêche de croire qu'à défaut de l'original, Vindex montrât aux visiteurs de sa collection une copie fidèle du bronze de Lysippe. La description de Martial est très précise : « Ce dieu si grand, malgré l'exiguïté de son

image de bronze, ce dieu qui est assis sur ce marbre dont il adoucit la rudesse avec sa peau de lion; qui, le visage tourné vers les astres, regarde le ciel qu'il a porté; qui serre de sa main gauche une massue et de sa droite une coupe pleine de vin.... ce dieu... fut un noble présent, chef-d'œuvre de Lysippe. » Or, nous connaissons une série de monuments qui répondent de tous points à ce signalement. Le musée du Louvre possède deux statuettes en marbre, malheureusement fort mutilées, représentant Héraclès assis, et l'attitude est bien celle que les vers de Martial prêtent à l'*Héraclès épitrapezios* de Lysippe (fig. 13). On peut voir au British Museum une statuette du même type, provenant de la Babylonie, et portant sur la base, en lettres de basse époque, la signature du copiste, Diogénès. Enfin, dans la collection de l'École des Beaux-Arts se trouve un moulage pris sur un original aujourd'hui perdu, et qui permet de restituer plus complètement l'œuvre de Lysippe. Héraclès est assis sur un rocher recouvert de la peau du lion néméen; de la main droite, il tient une coupe, et l'on replace sans peine la massue dans la main gauche. Le visage est levé vers le ciel. Il semble que le héros soit représenté dans son apothéose, admis au banquet des dieux, et jouissant de l'immortalité qui est la récompense de ses durs travaux. Est-ce à dessein que Lysippe, destinant cette statuette à Alexandre, avait choisi le type du héros cher au roi, celui dont la tête figurait comme emblème sur ses monnaies de bronze et d'argent? Il est permis de le croire, et il n'y avait là qu'une flatterie fort légitime. Mais le sculp-

teur trouvait de son côté l'occasion de traiter un de ses sujets favoris. Ses prédilections étaient d'accord avec celles de son royal protecteur. On verra plus loin quelle place tiennent dans son œuvre les statues d'Héraclès, et comment, par l'intensité du sentiment, il a su donner à la grande figure du héros grec un accent tout nouveau.

IV

Œuvres diverses de Lysippe. — Le *Kairos*. — L'*Éros* de Thespies. — Le *Zeus* colossal de Tarente. — Les figures au pied relevé : le *Poseidon* de Corinthe et l'*Hermès attachant sa sandale*. — Le type lysippéen d'Héraclès et son caractère nouveau.

Quelques œuvres datées, comme des statues d'athlètes vainqueurs, le groupe des Thessaliens à Delphes, les portraits d'Alexandre, nous ont fourni jusqu'ici des points de repère chronologiques, et nous ont conduit jusque vers l'année 323. Mais il faut se rappeler que la carrière de Lysippe se prolonge jusqu'à la fin du IVe siècle. Or, de ces dernières années de sa vie, qui ne sont pas les moins fécondes, nous ignorons presque tout. Nous ne savons même pas où Lysippe transporte son atelier, après la mort d'Alexandre, ni s'il continue à résider en Macédoine. D'autre part, parmi les œuvres du maître qui n'ont pas encore trouvé place dans notre étude, il en est dont la date est inconnue, et qui peuvent aussi bien appartenir à la période de sa jeunesse qu'à celle de sa maturité ou de sa vieillesse. Nous devons donc abandonner la méthode

que nous avons suivie jusqu'à présent, et ouvrir un chapitre pour les œuvres de Lysippe qui échappent à tout essai de classement.

Il n'est pas rare qu'un artiste novateur se plaise à affirmer sa personnalité en s'attaquant, avec un esprit tout différent, à des sujets déjà traités par ses devanciers. En Grèce, l'exécution primant l'invention, aucun scrupule ne pouvait contrarier cette sorte d'émulation. Nous savons déjà que le souvenir de Polyclète hantait Lysippe. Nous avons cité le propos, recueilli par Cicéron, suivant lequel le *Doryphore* de Polyclète aurait été le maître du sculpteur de Sicyone. Mais on peut étudier les œuvres d'un maître, en faire son profit, et s'affranchir complètement de leur influence par une sorte de réaction réfléchie et voulue. Et telle semble bien avoir été la situation de Lysippe vis-à-vis de son illustre prédécesseur. L'*Agias* de Delphes nous a déjà fait voir quelle indépendance il garde à l'égard du *Doryphore*. Est-ce par un simple hasard qu'il reprend un sujet déjà traité par Polyclète? N'est-ce pas plutôt pour appliquer ses principes qu'il signe à son tour un *Kairos?* Le maître d'Argos avait fait une statue personnifiant l'occasion, idée abstraite que l'esprit grec avait traduite par une figure allégorique, celle de Kairos. Grâce à une ingénieuse hypothèse de M. Benndorf, nous pouvons imaginer comment il l'avait conçue. Une base en forme d'osselet, trouvée à Olympie, est peut-être celle-là même qui supportait la statue de Polyclète. Dès lors l'artiste aurait représenté Kairos comme un jeune homme debout sur un



Cliché Doutenville

13. — HERACLES ÉPITRAPEZIOS (Statuette en marbre).
(Musée du Louvre.)

osselet de grandes dimensions, emblème des chances hasardeuses et imprévues que l'occasion offre aux hommes. Or, dans une statue de Kairos exécutée pour Sicyone, sa ville natale, et sans doute au début de sa carrière, Lysippe s'était inspiré de la même conception ; mais il avait rendu tout autrement, et avec plus de hardiesse, l'idée que l'occasion est fugitive, et échappe aussi rapidement qu'elle apparaît. Son *Kairos* était un adolescent, portant, comme Hermès, des ailettes aux talons, et debout sur une sphère qu'il touchait à peine de la pointe de ses pieds. Dans une épigramme de l'*Anthologie*, Posidippe le décrit en empruntant la forme piquante d'un dialogue entre la statue et un amateur qui la contemple. « Pourquoi as-tu des talonnières à chaque pied ? — Je vole comme le vent. — Pourquoi tiens-tu de la main droite un rasoir ? — Pour apprendre aux hommes que l'instant propice est plus aigu que la lame la mieux aiguisée. — Pourquoi ta chevelure est-elle ramenée par devant ? — Pour qu'elle soit saisie par celui qui vient au-devant de moi. — Bien, par Zeus ; mais pourquoi es-tu chauve par derrière ? — Afin que, une fois que mon vol rapide m'a emporté, personne ne puisse plus me saisir. »

Une autre coïncidence mérite encore d'être signalée. On voyait à Thespies, dans le sanctuaire d'Éros, une statue en marbre du dieu, œuvre de Praxitèle, consacrée par la courtisane Phryné. Dans le même temple, un *Éros* de bronze, signé de Lysippe, voisinait avec celui du maître athénien. Cet Éros lysippéen, on est en droit de le recon-

naître dans l'original d'où dérivent de nombreuses répliques, dont les plus connues sont conservées au Vatican, au musée du Capitole et au Louvre. Une bonne copie du même original a appartenu à l'ancienne collection Somzée, à Bruxelles. Une autre fait partie de la collection Jacobsen et se trouve à Copenhague, dans la Glyptothèque de Ny-Carlsberg. Considérons la réplique du Vatican, qui est reproduite par notre gravure (fig. 14). Le dieu est un jeune garçon ailé, aux formes sveltes. Solidement campé sur la jambe gauche, mais assurant du pied droit l'équilibre de son corps, il s'applique à bander son arc. Ainsi la figure n'est pas au repos : elle se trouve dans cet état d'instabilité que détermine un mouvement commencé : c'est bien là une de ces attitudes fugitives, un de ces *moments* que Lysippe aime à saisir et à fixer, témoin l'*Apoxyoménos*. L'analogie avec cette statue se poursuit encore plus loin. Voyez comme le geste des deux bras portés en avant masque certaines parties de la poitrine, la comprime, et fait saillir les pectoraux : vous retrouverez les mêmes nuances de modelé dans l'athlète au strigile. Ajoutez enfin, comme un trait bien caractéristique, la hardiesse de la silhouette, preuve certaine que l'original était un bronze ; il ne restera guère de doute sur la possibilité d'attribuer à Lysippe cette élégante figure. Devons-nous prêter à l'artiste une intention de rivalité, et le désir d'opposer nettement son Éros à celui de Praxitèle ? Rien n'est plus tentant. L'Éros du maître attique offrait toute la morbidesse que permet le travail du marbre, caressé par un ciseau savant. Si c'est

bien la statue de Centocelle, au Vatican, qui nous en a conservé l'image, il était au repos, sans armes, et seule l'expression à la fois sournoise et languissante du visage attestait sa puissance. « Il lançait des charmes, dit un poète de l'*Anthologie*, non point avec ses flèches, mais avec son seul regard. » Lysippe avait fait de son Éros une sorte de petit athlète, attentif et résolu, occupé à déployer sa force physique ; pour en accentuer la silhouette, il avait usé de toute la liberté qu'autorise la technique du bronze ; à la grâce voluptueuse de l'œuvre attique, il opposait la ferme vigueur de son style. Entre les deux Éros, le contraste était bien tranché. Ce n'est pas d'ailleurs la seule fois que Lysippe fait une incursion dans le domaine qui semble réservé à Praxitèle. Il exécute, lui aussi, pour Athènes une statue de Satyre dont nous ne savons malheureusement rien. Mais, sans doute, comme le célèbre *Satyre versant à boire* de Praxitèle, elle décorait un des monuments choragiques qui s'alignaient à Athènes, le long de la rue des Trépieds.

Il nous faut passer rapidement sur des œuvres que de courtes mentions d'écrivains anciens nous font seules connaître ; ainsi un *Dionysos* consacré sur l'Hélicon, et des statues de Zeus. Lysippe avait traité plusieurs fois le type de Zeus, pour Argos, pour Sicyone, pour Mégare, où l'image du dieu était groupée avec des statues de Muses. Il l'avait encore réalisé dans une statue colossale qui se trouvait sur l'agora de Tarente. Avec le colosse de Rhodes, c'était l'œuvre statuaire la plus considérable par ses di-

mensions. Suivant des renseignements de source latine, dus à Lucilius et à Pline, elle mesurait en hauteur 40 coudées, un peu plus de 17 mètres. Le colosse de Rhodes, œuvre d'un élève de Lysippe, atteignait jusqu'à 70 coudées. On voit que, sur ce point, le disciple avait dépassé le maître. Mais les curieux ne s'arrêtaient pas seulement à considérer l'énormité de cette masse de bronze. Des exégètes complaisants et bavards leur faisaient remarquer une particularité fort surprenante. La statue était équilibrée de telle sorte qu'on pouvait la faire remuer en la poussant avec la main. Par contre, elle résistait aux plus violents ouragans, Lysippe ayant pris la précaution de placer à peu de distance du bronze une colonne qui brisait la force du vent. Si les Tarentins l'avaient gardée, c'est que le Romain Fabius Verrucosus, qui pilla la ville, n'avait pu enlever de sa base le colosse de bronze.

Lucien raconte que les Corinthiens voulant élever une statue à Poseidon dans son sanctuaire de l'Isthme, durent, faute d'argent, renoncer à des matières aussi coûteuses que l'ivoire et l'or; ils se contentèrent d'une image de bronze, et c'est Lysippe qui la fondit. Grâce à des documents numismatiques, à des monnaies de Démétrios Poliorcète, nous pouvons identifier le *Poseidon* de Corinthe avec une statue du Latran, malheureusement fort restaurée (fig. 15). Le dieu de la mer a, dans l'art grec, quelques-uns des traits de Zeus. Mais Lysippe s'était attaché à accuser les différences. Pour rendre le caractère un peu inquiet de Poseidon, il lui avait prêté une attitude qui contraste avec

la tranquille majesté de Zeus. Le pied gauche posé sur un support, le buste penché en avant, tandis que la main droite s'appuie sur un trident, Poseidon a l'expression attentive du pilote qui surveille la marche du vaisseau. Et la pose convient bien au dieu dont le domaine est l'élément instable par excellence : ce n'est pas le tranquille repos du souverain de l'Olympe ; c'est une sorte de halte. Ajoutez que le rythme est tout à fait lysippéen. Voilà l'attitude inclinée avec le pied relevé qui paraît avoir constitué une des inventions personnelles du maître sicyonien. Nous y reviendrons quand il y aura lieu de résumer les caractères généraux de son style.

La même attitude reparaît dans une statue qu'on ne peut identifier avec aucune des œuvres de Lysippe mentionnées par les textes anciens, mais dont il est permis, avec la plus grande vraisemblance, de lui attribuer l'original. Nous voulons parler de l'*Hermès attachant sa sandale*. C'était une statue fort célèbre, si l'on en juge par le nombre des copies qui sont parvenues jusqu'à nous. Il y en a une au Louvre, une autre à la Glyptothèque de Munich, une troisième au Vatican. La collection Lansdowne, à Londres, en possède une bonne réplique. Enfin, en 1886, M. Studniczka en reconnaissait une nouvelle copie dans un torse conservé au musée de l'Acropole d'Athènes, et qui, malgré son état de mutilation, offre cet intérêt que la tête est encore en place. Le sujet présente un caractère réaliste qui s'accorde bien avec le tempérament de Lysippe. Hermès s'apprête, sur l'ordre de Zeus, à

remplir ses fonctions de messager. Le pied droit posé sur un rocher, le buste penché en avant, il se hâte de nouer les courroies de la sandale qu'il vient de chausser. Il faut malheureusement, dans la réplique du Louvre, faire une assez large part aux restaurations modernes. Nous ne parlons pas du soc de charrue placé aux pieds d'Hermès ; c'est un souvenir du temps où l'on interprétait le personnage comme un Cincinnatus quittant sa charrue, en attendant qu'on y vît un Jason. Mais il est douteux que la restauration du bras droit soit exacte. Dans la réplique Lansdowne, ce bras est replié, enveloppé en partie par la chlamyde et posé sur le genou. Il est possible qu'il en fût ainsi dans l'original, et dès lors le parallélisme trop accusé des bras se trouve rompu, en même temps que l'attitude devient plus compliquée. En tout cas, il faut supprimer le tronc d'arbre de soutien ajouté là pour assurer la solidité de la statue. L'original était certainement en bronze, et l'emploi de cette matière permettait à l'artiste de découper hardiment la silhouette. Ces réserves faites, examinons la réplique du Louvre reproduite ici (fig. 16). On y reconnaît la même inspiration réaliste que dans l'*Apoxyoménos*. Même naturalisme aussi dans le rendu de la forme vivante, dans le dessin de la musculature. Mais le sculpteur s'est posé un problème plus ardu à résoudre, en raison de la complexité de l'attitude. La statue n'a plus le rythme simple d'une figure debout : le buste se courbe; les bras compriment la poitrine; la pose du genou relevé fait que le ventre se ride de plis profonds. D'autre part, tout le corps est en



Cliché Alinari.

14. EROS BANDANT SON ARC.
(Musée du Vatican, Rome.)

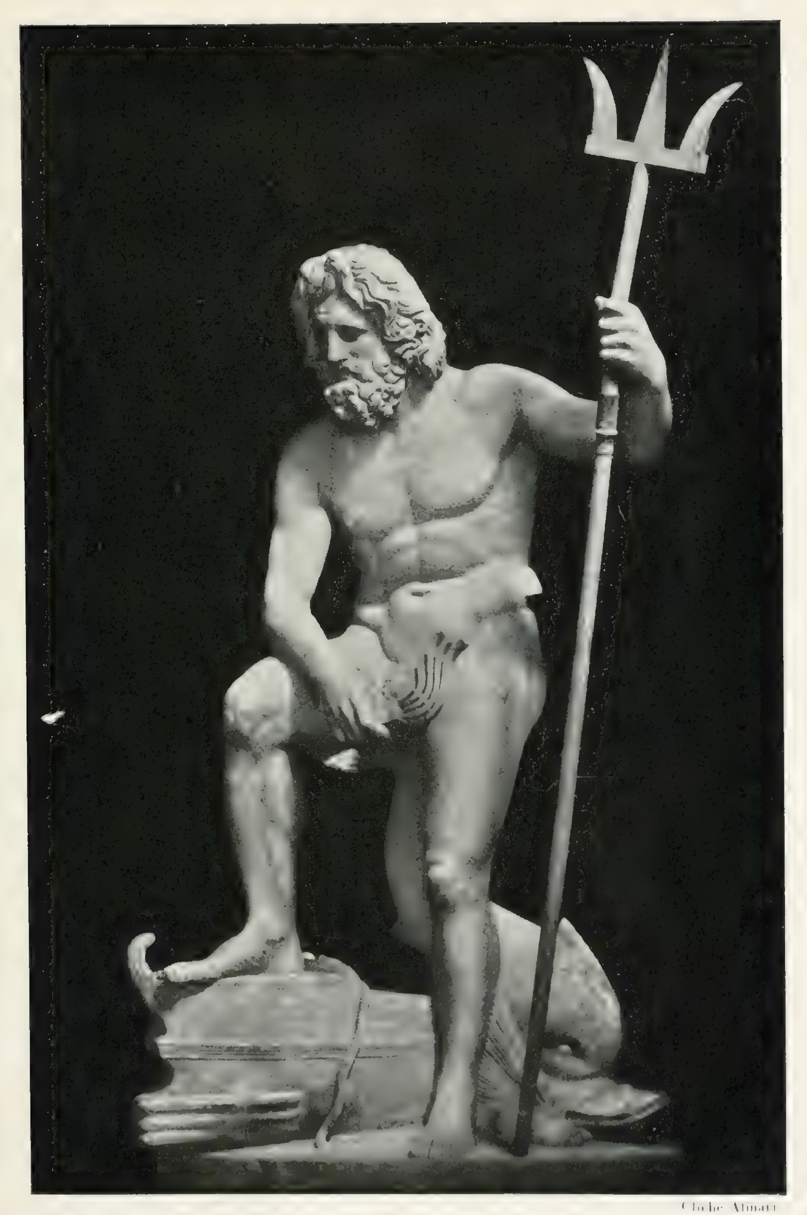
action, et tandis que les mains s'occupent à un acte quasi machinal, la tête se redresse, comme si le jeune dieu prêtait une oreille attentive aux ordres de Zeus. Si c'est là vraiment une œuvre de Lysippe, l'*Hermès* prend à nos yeux une grande importance ; il nous montre sous un nouvel aspect le style du maître, et nous apprend quelles ressources il trouve dans sa conception personnelle des lois de la « symétrie ».

La prédilection témoignée par un artiste pour certains sujets est un trait de caractère qu'il importe de noter. Elle équivaut à des confidences discrètes sur les qualités les plus personnelles qu'il se reconnaisse, sur l'idéal qu'il poursuit avec le plus d'ardeur et de sincérité, sur la manière dont il entend être jugé. Elle trahit ses tendances intimes. Si les types d'Aphrodite et d'Éros tiennent tant de place dans l'œuvre de Praxitèle, c'est que le sculpteur athénien est le maître de la beauté féminine ou adolescente, le virtuose de toutes les délicatesses de la chair. Génie plus mâle et plus robuste, épris de naturalisme, voué par goût et par métier à l'étude de la forme virile dans les statues athlétiques, Lysippe adopte, comme un de ses thèmes favoris, une figure de vigueur et de force, celle d'Héraclès. Il l'avait choisie pour la réaliser dans la statuette offerte par lui à Alexandre. Il avait eu déjà maintes fois l'occasion de s'en inspirer.

Une ville d'Acarnanie, Alyzia, possédait un sanctuaire pour lequel Lysippe avait travaillé. On y voyait, signés de lui, une série de groupes représentant les exploits d'Héra-

clès. Un jour, un général romain, parcourant cette région que les guerres et la misère avaient rendue déserte, pénétra dans le sanctuaire abandonné, y trouva les précieux bronzes gisant sur le sol, et les emporta à Rome. Peut-être trouvons-nous le souvenir d'une des figures acarnaniennes dans un bas-relief sculpté au-dessus d'une des portes d'Alyzia. Le relief, découvert par M. Heuzey et reproduit dans son ouvrage sur *le Mont Olympe et l'Acarnanie*, représente un Héraclès au repos. Il est très vraisemblable que les bronzes originaux, transportés en Italie, furent plus d'une fois copiés. Peut-être un bronzier s'est-il inspiré de l'un d'eux pour exécuter le beau bronze trouvé à Pompéi et conservé aujourd'hui au Musée national de Palerme (fig. 17). Héraclès, encore imberbe, vient de terrasser un cerf qu'il a saisi par les bois, et presse du genou les flancs haletants de la bête. Le copiste a certainement pris des libertés avec le modèle, car le cerf remplace ici la biche du mont Cérynée, l'animal infatigable aux pieds d'airain et aux cornes d'airain que le héros parvient à dompter sur les bords du Ladon. Nous ne pouvons donc accorder au bronze de Palerme la confiance que mérite une copie absolument fidèle. Mais on aimerait à croire que cette figure du héros jeune, où la musculature est si énergiquement dessinée, dérive d'un original de Lysippe.

Il y avait à Tarente, sur l'Acropole, une statue colossale en bronze, signée de Lysippe, représentant Héraclès assis. Quand les Romains prirent la ville, Fabius



Cliché Alinari

15. POSEIDON.
(Musée du Latran, Rome.)

Maximus la fit transporter à Rome, et la consacra sur le Capitole. De là, elle passa plus tard à Constantinople, où elle fut érigée dans l'Hippodrome. En 1204, les Latins sont pour la seconde fois maîtres de Constantinople : ils brisent la statue et battent monnaie avec le bronze. Nous en avons tout au moins conservé une description détaillée et même prolixe, due à la plume d'un chroniqueur byzantin, Nicétas Akominatos, qui fut témoin de la prise de la ville, et put encore voir l'original intact. Héraclès, sans armes, était assis sur une corbeille recouverte de la peau du lion néméen, allusion évidente à l'un des travaux les plus rudes accomplis par le héros, le nettoyage des étables d'Augias. La jambe gauche repliée, le bras gauche posant sur la cuisse, il soutenait de la main sa tête inclinée, avec une attitude de découragement. C'était le héros lassé de ses durs labeurs, et fatigué de sa gloire stérile. Nul doute que Lysippe n'eût trouvé un puissant effet de contraste en accusant dans cette figure accablée toute la vigueur de la musculature. L'écrivain byzantin admire la largeur des épaules, l'épaisseur des cuisses, la magnifique ampleur des formes. Naguère encore nous en étions réduits à le croire sur parole, car on ne connaissait aucun monument qui pût nous donner une idée, même très affaiblie, de la statue de Tarente. Mais, tout récemment, M. Furtwaengler a signalé l'intérêt que présente à ce point de vue un coffret d'ivoire byzantin conservé dans un trésor d'église, à Xanten, en Allemagne. L'artiste, qui travaillait sans doute à Byzance, a choisi pour décorer

l'une des faces du coffret le type de la statue de Lysippe. Médiocre réplique assurément, et qui trahit dans le dessin une singulière gaucherie. Mais elle permet cependant de contrôler l'exactitude de la description donnée par Nicétas, en attendant qu'elle serve de point de départ pour des découvertes ultérieures.

Nous revenons à la ville natale de l'artiste avec une autre statue d'Héraclès. Dans sa description de l'agora de Sicyone, Pausanias note d'un mot un Héraclès de bronze portant la signature suivante : « Lysippe, Sicyonien, a fait ». Si la statue est celle que reproduit, comme marque, un tétradrachme d'Alexandre frappé à Sicyone, nous sommes en mesure d'en désigner plusieurs répliques statuaires, et elles méritent attention. Tous les amateurs d'art qui ont visité le musée de Naples connaissent la statue célèbre dite l'*Hercule Farnèse* (fig. 18). Ils se sont arrêtés devant cette figure colossale qui montre le héros s'appuyant sur sa massue posée sous l'aisselle gauche, et dont la peau du lion de Némée amortit le contact; ils ont été frappés de l'attitude lasse et comme détendue, de la mélancolie rêveuse que trahit l'expression pensive du visage. Une inscription gravée sur le rocher qui soutient la massue nous a conservé la signature de l'artiste : c'est Glycon, Athénien. Que l'on place la date de Glycon au Ier siècle avant notre ère ou au début de l'époque impériale, il importe peu. Ce sculpteur n'est qu'un copiste : il appartient à ce groupe d'artistes grecs établis en Italie qui n'inventaient rien, et se bornaient à reproduire, pour leur



Cliché [illegible]

16. — HERMÈS ATTACHANT SA SANDALE.
(Musée du Louvre.)

clientèle romaine, les chefs-d'œuvre des maîtres helléniques. L'original copié par Glycon était de Lysippe, cela n'est pas douteux. Une autre réplique conservée au palais Pitti, à Florence, porte en effet une inscription dont l'authenticité n'est plus contestée et qui désigne la statue comme « l'œuvre de Lysippe ». Une troisième se trouve au musée des Offices. A considérer l'*Hercule Farnèse*, on éprouve quelque inquiétude sur l'exactitude de la copie. Faut-il mettre au compte du maître sicyonien ces formes boursouflées, cette musculature exagérée, ces redondances de style qui trahissent la convention, et nous empêchent de ressentir une émotion sincère ? Nous ne le croyons pas. Le copiste a certainement forcé l'effet et fait de fâcheuses concessions au goût italien. Il est douteux d'ailleurs que la réplique du palais Pitti, avec son modelé plus mou, sa tête d'un type un peu différent, soit plus voisine de l'original. Pour s'en rapprocher, il faut considérer plutôt la copie des Offices, plus simple et moins prétentieuse, ou encore un petit bronze du Louvre, réplique assurément très libre, mais de proportions plus mesurées que le colosse Farnèse (fig. 19).

Pour prendre une idée exacte de l'œuvre de Lysippe, il ne suffit pas de considérer l'ensemble de la figure. L'artiste ne s'était pas borné à exécuter un de ces morceaux de statuaire athlétique où il excellait. Il avait fait plus : par l'expression du visage, il avait imprimé à la figure du héros un caractère pathétique. Il nous importerait donc beaucoup de posséder une bonne réplique de la tête, où

s'accusait fortement la conception du maître. Celle de la statue napolitaine ne mérite qu'une confiance médiocre. Une tête provenant de la collection du sculpteur Steinhaeuser, conservée au musée de Bâle, est d'un travail plus simple. Mais nous préférons encore une belle tête en marbre du Musée britannique, trouvée au pied du Vésuve (fig. 20). Elle nous paraît très supérieure à la tête de Bâle, et trahit une exécution excellente. Ce front au modelé tourmenté, sillonné d'une ride profonde, ce regard pensif et fixe, qui semble suivre obstinément une vision intérieure, ces joues creusées et comme martelées, cette bouche entr'ouverte pour laisser passer le souffle de la poitrine lassée, tout cela compose une physionomie d'une grandeur tragique et douloureuse ; tout cela dit avec une singulière éloquence le fatalisme qui pèse sur le héros, la fatigue qui suit les durs travaux accomplis sans relâche, le mélancolique espoir du repos définitif. Nous en savons assez, dès lors, pour comprendre à quelle haute conception Lysippe s'était élevé, et quelle intensité de sentiment il avait su faire passer dans ce corps athlétique. Assurément, d'autres, avant lui, avaient traité ce thème du repos d'Héraclès. Mais il appartenait au maître bronzier de renouveler le sujet, en donnant à la figure du héros cet accent pathétique, en faisant éclater ce contraste saisissant entre la vigueur physique et la lassitude morale. Il n'est point exagéré d'affirmer qu'il y a là un trait de parenté commun au génie de Lysippe et à celui de Michel-Ange.



Cliché Alinari.

17. — HERACLES TERRASSANT UN CERF (Statuette de bronze).

(Musée de Palerme.)

V

Œuvres diverses (*suite*). — La question du type féminin de Lysippe. — Les portraits. — Le réalisme dans le portrait et l'invention du moulage par Lysistratos. — Lysippe animalier.

Un fait très digne d'attention, c'est le petit nombre de figures de femmes que les textes attribuent à Lysippe. Les renseignements littéraires que nous possédons sont-ils incomplets sur ce point? Ou bien le maître sicyonien a-t-il vraiment réservé ses prédilections pour les types virils? Il est difficile de trancher la question, encore que la seconde hypothèse soit fort admissible. Toujours est-il que la liste des figures féminines mentionnées par les textes est très courte : un groupe de Muses exécuté pour un temple de Mégare, et dont on possède peut-être la base, si c'est bien celle qui a été découverte à Mégare en 1885, avec la signature de Lysippe et une dédicace de Théraménès ; un portrait de la poétesse Praxilla ; une joueuse de flûte ivre, sans doute une Ménade, qu'on a proposé de retrouver dans une statue du musée de Berlin ; enfin une Artémis à Sycione, dont l'attribution à Lysippe reste douteuse.

Où chercher, parmi tant de statues qui peuplent nos musées et attendent encore une identification, celles qui pourraient nous faire connaître le type féminin de Lysippe? M. S. Reinach s'est livré à cette enquête, et il a désigné, comme des œuvres lysippéennes, deux têtes de Dresde et de Rome, sur lesquelles nous n'insisterons pas, et surtout

les trois figures drapées découvertes au XVIIIe siècle à Herculanum, dans les fouilles du prince d'Elbeuf, et acquises pour l'Augusteum de Dresde. Ce seraient des copies des Muses de Mégare. La plus grande des trois, celle qui est connue sous le nom de la « Grande Herculanaise », nous conserverait la figure de Mnémosyne, mère des Muses, qui ne devait pas manquer dans le groupe de Lysippe (fig. 21). Assurément ces figures nous offrent des types qui ont joui d'une grande vogue dans l'art hellénistique et romain. De nombreuses statues-portraits reproduisent la forme particulière de la draperie qui caractérise la « Grande Herculanaise », le manteau ramené sur la tête et le geste de la main droite posée sur la poitrine. Le type de la petite figure est devenu également classique. Mais est-ce là une création de Lysippe ? M. S. Reinach relève avec justesse certaines analogies, pour la forme du visage, entre la « Grande Herculanaise » et l'*Apoxyoménos*. Est-ce une preuve suffisante ? On peut objecter que l'agencement de la draperie est une invention antérieure à Lysippe. Il se retrouve dans une des figures de Muses qui décorent une base sculptée trouvée à Mantinée, œuvre praxitélienne à coup sûr, car elle supportait un groupe de Praxitèle. Lysippe a-t-il repris ce type simplement esquissé par le maître athénien ? L'a-t-il fait sien, en donnant au jeu de la draperie sa forme et sa valeur définitives ? L'hypothèse est séduisante ; elle mérite attention ; est-il permis de dire qu'elle n'est pas démontrée ?

Outre les images d'Alexandre, Lysippe a signé un cer-



Cliché Alinari.

18. — L'HERCULE FARNÈSE.
(Musée de Naples.)

tain nombre de portraits. Mais il faut distinguer entre ceux qui reproduisent les traits de contemporains et ceux où l'artiste crée le type idéal d'un personnage depuis longtemps disparu. Dans la première série rentrent le portrait d'Héphestion et les deux statues d'un chef de mercenaires. Pythès d'Abdère, consacrées par ses soldats à Olympie. Un portrait de Socrate, attribué à Lysippe, a pu, s'il est réellement de lui, être exécuté d'après des documents iconographiques plus anciens. Il faut classer parmi les portraits conventionnels celui de la poétesse Praxilla, et celui du fabuliste Ésope, qui vivait au temps de Crésus. Il y a à la villa Albani un remarquable portrait d'Ésope, de travail romain, et qui surprend par le réalisme dont il est empreint. Le sculpteur a rendu avec une vérité impitoyable la difformité du torse rabougri; la physionomie, fine et spirituelle, a je ne sais quoi de souffreteux et de résigné. qui trahit les origines serviles de l'ancien esclave affranchi. Est-ce l'œuvre de Lysippe? Devons-nous au contraire en faire honneur à l'un de ses contemporains, Aristodémos. qui, lui aussi, est connu pour avoir exécuté un portrait du fabuliste phrygien? A vrai dire, la crudité du réalisme nous semble accuser, pour l'original du marbre Albani, une date plus récente. Nous y verrions volontiers une œuvre hellénistique, datant du IIIe ou du IIe siècle avant notre ère.

Ceci nous conduit à nous demander ce que pouvait être, dans le portrait, le réalisme de Lysippe. Le maître sicyonien peut-il être considéré comme l'initiateur de l'évolu-

tion qui se manifeste avec tant de force dans l'art hellénistique, et introduit dans le portrait un si curieux accent de vérité ? Il serait imprudent de l'affirmer. Au IVe siècle, le portrait réaliste n'existe pas encore : mais il est à la veille de naître, et son apparition coïncide avec une invention dont l'auteur, chose curieuse, est le propre frère de Lysippe, Lysistratos. « Le premier, écrit Pline, qui fit un portrait d'homme avec du plâtre moulé sur le visage même, et qui redressa cette première image à l'aide de cire coulée dans le plâtre, fut Lysistratos de Sicyone, frère de Lysippe, dont nous avons parlé. Ce fut lui aussi qui s'appliqua à rendre la ressemblance : avant lui, on ne s'étudiait qu'à faire les plus belles têtes possible. » En quoi consiste au juste l'invention du frère du Lysippe ? A mouler le visage sur le vif, et à prendre, à l'aide de ce creux en plâtre, une épreuve en cire qu'il était facile de retoucher. C'est le même procédé dont, au dire de Vasari, Andrea del Verrocchio dote la sculpture florentine du XVe siècle : lui aussi imagine de mouler sur le vif les *cose naturali*, c'est-à-dire les différentes parties du corps humain. Et bientôt après, « on commença de son temps à mouler les têtes de ceux qui mouraient. Aussi vit-on dans toutes les maisons de Florence, au-dessus des cheminées, des portes, des fenêtres et des corniches, une infinité de portraits si bien faits et si naturels qu'ils paraissaient vivants ». Nous n'avons pas à rechercher ici quelle influence a pu exercer sur l'art du portrait le procédé imaginé par Lysistratos. Il est certain cependant

que, dans certains cas au moins, elle a été réelle. Elle se manifeste dans les masques funéraires de l'époque hellénistique et romaine, où l'artiste semble avoir pris pour modèle des épreuves en cire, coulées dans un creux en plâtre. Les applications du procédé ont pu être les mêmes dans l'art antique et dans l'art de la Renaissance italienne. Mais rien ne prouve que Lysippe en ait fait usage. Cette pratique est sans doute restée d'un emploi exceptionnel, et il faut y voir surtout un indice du mouvement qui, à la fin du IVe siècle, entraîne l'art du portrait vers le réalisme.

La physionomie de Lysippe resterait incomplète si nous ne rappelions que ce maître de la forme humaine n'excellait pas moins dans les figures d'animaux. C'est là un trait qui le rapproche de Myron, un autre bronzier plus ancien, comme lui observateur exact et pénétrant de la nature vivante. Nous sommes malheureusement réduit à citer des œuvres perdues, un taureau de bronze qui se trouvait à Rome, un lion tombé qu'Agrippa enleva à la ville de Lampsaque pour le consacrer dans un bois sacré. Les quadriges que Pline lui attribue, les statues équestres de Dion, permettent d'affirmer qu'il montrait la même maîtrise dans les figures de chevaux. En véritable « animalier », il avait au moins une fois traité, non comme un accessoire, mais pour lui-même, un type de cheval. Une épigramme de l'*Anthologie* célèbre comme une œuvre pleine de feu et de vie un jeune cheval sans harnachement signé de lui; le poète vante la vivacité du regard, la belle allure du port de tête, la vérité de l'atti-

tude. On aimerait à retrouver, dans quelque monument, le souvenir de son style. Faut-il le chercher dans le beau cheval de bronze trouvé à Rome, en 1849, au Transtévère, et déposé au palais des Conservateurs (fig. 22)? La crinière courte, le toupet de crins qui se dresse entre les deux oreilles, les plis accusés de l'encolure suggèrent des rapprochements avec le cheval d'Alexandre, dans la statuette de Naples. Mais le style est ici bien supérieur, et cette tête au modelé large et ferme ne fait pas mauvaise figure à côté de la tête de cheval provenant du fronton oriental du Parthénon. Ce n'est point faire injure à Lysippe que de considérer ce beau bronze comme un échantillon de sa manière d'« animalier ».

L'antiquité n'admirait pas moins la vérité de son style dans certaines figures de chiens. Ici encore, nous ne pouvons guère que signaler, avec de grandes réserves pour l'attribution, une œuvre à coup sûr célèbre si l'on en juge par le nombre des répliques conservées, et devant laquelle il serait bien tentant de prononcer le nom de Lysippe. Nous voulons parler du type de chien dont le musée des Offices à Florence, et le musée Pio-Clementino, au Vatican, possèdent de bonnes copies (fig. 23). L'animal, un robuste molosse dont le cou se hérisse d'un collier de poils, est assis sur son train de derrière; la tête dressée, la gueule entr'ouverte, il semble lever les yeux vers son maître, prêt à bondir sur ses pattes au premier appel. C'est une œuvre d'un réalisme étonnant, même pour des yeux habitués au faire précis et exact de nos « animaliers »

contemporains. Elle justifierait la place que Pline attribue aux images de chiens parmi les bronzes les plus renommés du maître sicyonien (*nobilitatur... canibus*).

VI

Les dernières années de Lysippe et sa mort. — Ses fils et ses élèves.

Lysippe a été un artiste très fécond, car son activité s'est soutenue jusque dans un âge avancé. Il survit à Alexandre, et garde auprès de ses généraux, devenus chefs d'États, une situation privilégiée. Une inscription atteste qu'il fait le portrait de Séleucus, roi de Syrie. Il est en faveur auprès de Cassandre à qui la Macédoine est échue en partage. Quand ce dernier reconstruit, sous le nom de Cassandreia, la ville de Potidée, il s'adresse au sculpteur qui, par complaisance, accepte une besogne fort modeste ; il s'agissait simplement de trouver un type inédit de récipient pour l'exportation du vin de Mendé, qui constituait un des produits les plus recherchés de la région. Peut-être est-ce aussi vers ce moment qu'il exécute pour Thèbes, relevée de ses ruines par Cassandre, la statue de l'athlète Korreidas. Tous les témoignages s'accordent à lui attribuer une vieillesse robuste, laborieuse, infatigable. « Courage, vieux Lysippe, sculpteur sicyonien ! » Ainsi commence une épigramme de l'*Anthologie*. Pétrone se fait l'écho d'une tradition relative à sa mort, et qui semble empruntée à un recueil d'anecdotes tel que celui

de Douris de Samos. Le vieux maître serait mort de dénûment ou de faim, en s'acharnant à terminer une statue. De dénûment? Voilà qui s'accorde mal avec une autre anecdote racontée par Pline, et qui ferait honneur aux habitudes d'ordre de Lysippe. Il avait l'habitude de prélever sur le prix payé pour chacune de ses statues un denier d'or, et de le déposer dans une tirelire. Après sa mort ses héritiers brisèrent le vase : ils y trouvèrent 1500 pièces d'or. On put ainsi faire le compte des œuvres qu'il avait produites pendant sa longue carrière.

Ses héritiers étaient sans doute ses fils, à qui il laissait par surcroît l'exemple de sa vie et son enseignement. Nous en connaissons trois, qui furent sculpteurs comme lui : maîtres estimés, mais dont aucun ne l'égale en réputation. Chose curieuse, ils semblent s'être partagé, chacun suivant ses aptitudes, l'héritage artistique de leur père. Daïppos exécute des statues d'athlètes et un *Perixyoménos* où il est aisé de reconnaître une variante de l'athlète au strigile. Boëdas est surtout connu par un *Enfant en prière*, que nous a conservé une belle statue de bronze du musée de Berlin. Euthycratès est, au dire des critiques anciens, un talent plus austère qu'agréable. Il imite son père pour le soin de l'exécution, sans atteindre à son élégance. Il l'imite aussi, semble-t-il, dans le choix des sujets qu'il traite. Un *Héraclès*, une *Chasse d'Alexandre* consacrée à Thespies, un *Combat de cavalerie*, des quadriges, des animaux, chiens et chevaux, voilà qui rappelle très directement quelques-unes des œuvres de



19. — HERACLES AU REPOS (Statuette de bronze).
(Musée du Louvre.)

Lysippe. Euthycratès a lui-même des élèves, entre autres Tisicratès, maître de ce Xénocratès de Sicyone qui écrit un traité sur son art et sur l'histoire des artistes. Son livre est, nous le savons déjà, une des principales sources de Pline.

Outre ses fils, Lysippe laisse derrière lui une brillante génération de disciples. Eutychidès de Sicyone, peintre et sculpteur, crée dans la grande statue de la *Tyché* d'Antioche un type qui reste classique, celui d'une ville personnifiée sous les traits d'une femme. Dans le célèbre colosse de Rhodes, Charès de Lindos dépasse encore les énormes dimensions de l'Héraclès de Tarente. Cette prolongation, par ses fils et par ses élèves, de la tradition lysippéenne, cette fidélité aux sujets traités par le maître sont des faits significatifs. Ils permettent de mesurer la durée et la portée de son influence : ils témoignent que le maître est vraiment un chef d'école, et l'initiateur d'un grand mouvement d'art.

VII

Le style de Lysippe. — Ce qu'il doit à Polyclète et à Scopas. — Le canon de Lysippe. — L'influence de la peinture sur son style. — Réalisme et pathétique. — Lysippe et l'art hellénistique.

Quelques appréciations empruntées par Pline et par d'autres écrivains latins à des sources grecques nous laissent entrevoir quels étaient, pour les critiques anciens, les traits les plus saillants de l'art de Lysippe. Dans leur

brièveté souvent extrême, ces jugements portent sur les points suivants. Lysippe a appliqué un nouveau système de proportions en donnant aux statues une apparence plus élancée (*proceritas major*). Il a apporté un soin particulier à étudier le rapport exact des parties du corps entre elles: c'est ce que les Grecs appelaient d'un mot que les Latins ont renoncé à traduire, celui de *symmetria*. Il a réalisé excellement la vérité. Il a fait des statues vivantes, (*animosa signa*). Il a apporté dans l'exécution, et jusque dans les moindres détails, un rare souci des nuances (*argutiæ operum*). Réduits à ces renseignements, nous n'aurions qu'une idée assez vague de son style. Heureusement les œuvres sont là, qui nous permettent de les compléter.

Le sculpteur de Sicyone est-il vraiment un *autodidacte*, comme on l'a souvent dit, sur la foi de l'anecdote racontée par Douris de Samos? Il est permis d'en douter. L'étude de son œuvre nous a révélé bien des traits qui dénoncent l'influence du milieu où il se développe. Il y contracte un goût exclusif pour le travail du bronze; il s'y forme, comme ses prédécesseurs, par l'étude du nu dans les figures d'athlètes. Un maître, étranger à l'école sicyonienne, semble exercer sur lui, au moins indirectement, une action réelle: c'est celui qui représente, dans son acception la plus large, le style attico-ionien, celui dont l'exemple l'entraîne sans doute vers la recherche du pathétique: nous voulons parler de Scopas. Entre l'*Agias* de Delphes et certaines statues scopasiques, comme l'Héraclès Lans-

downe, il y a des rapports étroits que M. Percy Gardner a récemment mis en lumière. Les œuvres d'un sculpteur plus ancien, Polyclète, sont pour lui l'objet d'une étude réfléchie. Le *Doryphore*, dont Lysippe disait qu'il avait été son maître, joue certainement un rôle capital dans son éducation artistique. Il lui révèle toute l'importance de la loi de proportions établie par le grand artiste d'Argos, et lui suggère l'idée de la modifier, en la fondant sur un principe différent. Initiation d'abord, réaction ensuite : c'est dans cette mesure que Lysippe est le disciple de Polyclète.

Nous touchons ici à un point essentiel. La préoccupation constante des artistes grecs a été de chercher cette loi de proportions d'où résulte l'harmonie parfaite entre toutes les parties du corps humain. Ce que les Grecs appelaient le *canon*, c'était, pour emprunter la définition donnée par M. E. Guillaume dans le *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, « un système de mesure qui doit être tel que l'on puisse conclure des dimensions de l'une des parties à celles du tout, et des dimensions du tout à celles de la moindre des parties ». Près d'un siècle avant Lysippe, Polyclète avait formulé le sien dans ses écrits et dans la statue du *Doryphore*. On sait quel en est le principe. Tout en appliquant une méthode mathématique, le maître d'Argos n'emprunte pas à un système métrologique le module qui sert de commune mesure ; il le prend dans le corps humain lui-même. Ce module, c'est le palme, ou la largeur de la main. Et le palme sert en quelque sorte d'étalon pour mesurer avec rigueur les proportions relatives

de toutes les parties de l'ensemble. Construit d'après ces principes, le corps humain est comme une architecture vivante dont l'harmonie est réalisée par l'application de règles rigoureuses. L'aspect massif du *Doryphore*, sa structure carrée, ses formes robustes disent assez à quel idéal de beauté sévère répond le type rationnel issu de la formule polyclétéenne.

Le goût du changement est un des éléments de la vitalité de l'art grec. Dans le cours du IVe siècle, l'école péloponnésienne semble se lasser de ce canon de Polyclète, dont elle a épuisé toutes les ressources. Elle cherche un idéal nouveau, mais elle le cherche en tâtonnant. Un des prédécesseurs de Lysippe, Euphranor, qui se rattache peut-être à l'école de Sicyone, essaie d'introduire un système de proportions différent de celui de Polyclète. Il ne réussit, affirme Pline, qu'à faire paraître « le corps trop grêle dans son ensemble, la tête et les membres trop gros ».

Il appartenait à l'auteur de l'*Apoxyoménos* de renouveler cette tentative, et avec un plein succès. Voici comment Pline définit ce nouveau canon : « Lysippe, dit-on, réalisa dans la sculpture de grands progrès... en faisant les têtes plus petites que ne les faisaient les anciens sculpteurs, les corps plus grêles et plus secs, pour donner aux statues un aspect plus élancé... en changeant, par une méthode nouvelle, les proportions carrées des anciennes statues. » Il est probable que ce canon est celui auquel Vitruve fait allusion, lorsqu'il affirme que le rapport de la tête à l'ensemble du corps doit être d'un huitième. A vrai dire, il ne

comporte plus l'emploi d'un module rigoureusement appliqué. Les proportions sont données par le rapport de la tête au corps. Celles-ci sont établies plus librement que dans le canon polyclétéen, beaucoup plutôt par le sentiment de l'harmonie que par une règle mathématique. Le corps devient plus élancé, plus svelte ; il répond à un idéal d'élégance et de culture raffinée qui est bien celui des Grecs du IVe siècle. Veut-on apprécier toute la portée de l'innovation de Lysippe ? Il suffit de comparer le *Doryphore* et l'*Agias*. D'un côté, des proportions un peu tassées, une structure presque géométrique, un modelé sobre et austère, qui fait valoir la fermeté des lignes sans chercher les nuances ; de l'autre, des formes plus allongées, mais plus souples, une tête plus petite, un rythme singulièrement plus libre, un modelé plein de fraîcheur et de vie. La statue compte environ huit têtes, et justifie ainsi ce que les textes nous apprennent du canon lysippéen. En un mot, il est fondé sur une observation de la nature qui n'est plus mathématique, mais « optique », suivant la très juste expression de M. Homolle.

Les textes nous apprennent encore que Lysippe prête une extrême attention à la *symétrie*. Nous savons ce qu'il faut entendre par là : c'est le rapport relatif des différentes parties du corps. Tel est bien, en effet, le complément nécessaire qu'exige ce système de proportions, affranchi des règles étroites formulées jadis par Polyclète. Ce n'est pas tout d'allonger les proportions ; il faut encore que, dans sa structure générale, le corps reste d'ensemble. Le même

sentiment d'harmonie qui guide le sculpteur lui commande de rétablir l'accord, d'attribuer aux membres leurs véritables proportions, d'équilibrer les masses, de donner aux lignes un jeu à la fois flexible et parfaitement juste. Il y a encore là une loi de proportions. Elle s'applique non seulement aux dimensions, mais au rythme de la statue, et l'artiste doit la respecter jusque dans les plus fines nuances du modelé. A ce point de vue encore, l'*Agias* est comme le manifeste du système de Lysippe.

Il est une autre question pour laquelle la statue de Delphes nous apporte une démonstration décisive. Elle nous fait comprendre qu'en se proclamant l'élève du *Doryphore*, et en faisant prévaloir des principes tout différents, Lysippe était conséquent avec lui-même. La contradiction n'est qu'apparente. Une bonne manière de s'inspirer d'un maître est de demander à l'étude de ses œuvres une méthode, de se l'approprier, et de faire œuvre personnelle. Tel est bien le cas du maître de Sicyone. Entre l'*Agias* et la statue polyclétéenne, il y a comme une filiation que M. Homolle a heureusement mise en lumière. « Agias est issu du *Doryphore* ; mais avec quelle liberté il s'est dégagé de son origine, tout en gardant un air de famille! En gros, l'attitude est la même : mais elle est autrement comprise, sentie, exprimée ; le moment choisi est différent, et le changement se traduit jusque dans les moindres détails par les plus délicates nuances. » Et cela est bien conforme aux habitudes traditionnelles de l'art grec, qui ignore les évolutions brusques, les ruptures radicales



Cliché London Stereoscope C.

20. — TÊTE D'HÉRACLÈS.

(Musée Britannique, Londres.)

avec le passé. Les idées nouvelles y naissent du progrès acquis.

Un propos attribué à Lysippe définit les conséquences qu'il entendait tirer du système de proportions inauguré par lui. Les anciens sculpteurs, disait-il, avaient fait les hommes tels qu'ils étaient; pour lui, il les représentait « tels qu'ils paraissaient être » (*a se quales viderentur esse*). On reconnaît là une de ces formules à antithèse qui sont familières à la critique littéraire. Le sens exact de ces mots a été très discuté. Dans son étude sur les statues lysippéennes de Delphes, M. Homolle en a proposé une interprétation très judicieuse. Ils signifieraient que Lysippe, ayant reçu d'un peintre ses premières leçons, voit la nature en peintre, avec l'œil d'un coloriste. « Pour le peintre coloriste, il n'y a que des rapports de valeurs, des impressions optiques; il n'existe point de réalités, mais simplement des apparences. Les anciens dessinateurs considéraient choses ou objets comme des êtres indépendants, déterminés par un contour précis; ils les isolaient sur un écran. Les peintres novateurs, réalistes, clair-obscuristes, impressionnistes, ne les tiennent que pour des figures d'objets incessamment et indéfiniment modifiables par la lumière. Le sculpteur aussi peut voir la nature en coloriste et chercher à donner, par les moyens propres à son art, l'impression de « l'enveloppe » et des dégradations du clair-obscur; il peut traiter le corps non comme une réalité effective et indépendante, mais comme une apparence contingente. » Et le même critique ajoute : « L'auteur de

l'*Agias* a l'œil très sensible et très exercé aux effets de lumière; attentif aux particularités individuelles, il allonge les figures, enveloppe les contours, affine le modelé, varie les formes et les caractères. » On reconnaîtra toute la justesse de ces observations en examinant à ce point de vue la statue de Delphes.

Il suit de là qu'il faut faire une large part, dans l'éducation de Lysippe, à l'influence de la peinture. L'anecdote de Douris de Samos, relative à ses rapports avec le peintre Eupompos, prend dès lors une certaine valeur. Le peu que nous savons de l'œuvre du peintre sicyonien tendrait d'ailleurs à nous le montrer fort capable d'enseigner à un apprenti sculpteur le parti qu'il peut tirer de l'étude de la peinture. Chose curieuse : une de ses œuvres les plus célèbres était précisément une figure athlétique, un vainqueur aux jeux gymniques tenant une palme. Si l'on en retrouve vraiment le souvenir dans une peinture provenant des Thermes de Constantin et conservée au palais Rospigliosi, c'était une figure qu'on imagine aussi bien traitée par un sculpteur que par un peintre, tant l'attitude convient à une statue. Les proportions sont élancées, et si ce n'était faire une hypothèse bien hardie, on pourrait croire qu'Eupompos avait déjà comme esquissé les règles du canon dont le jeune bronzier de Sicyone devait appliquer les principes à la sculpture.

On comprend dès lors le sens de la formule attribuée à Lysippe. Représenter les hommes « comme ils semblent être », c'est se préoccuper moins de l'exactitude maté-



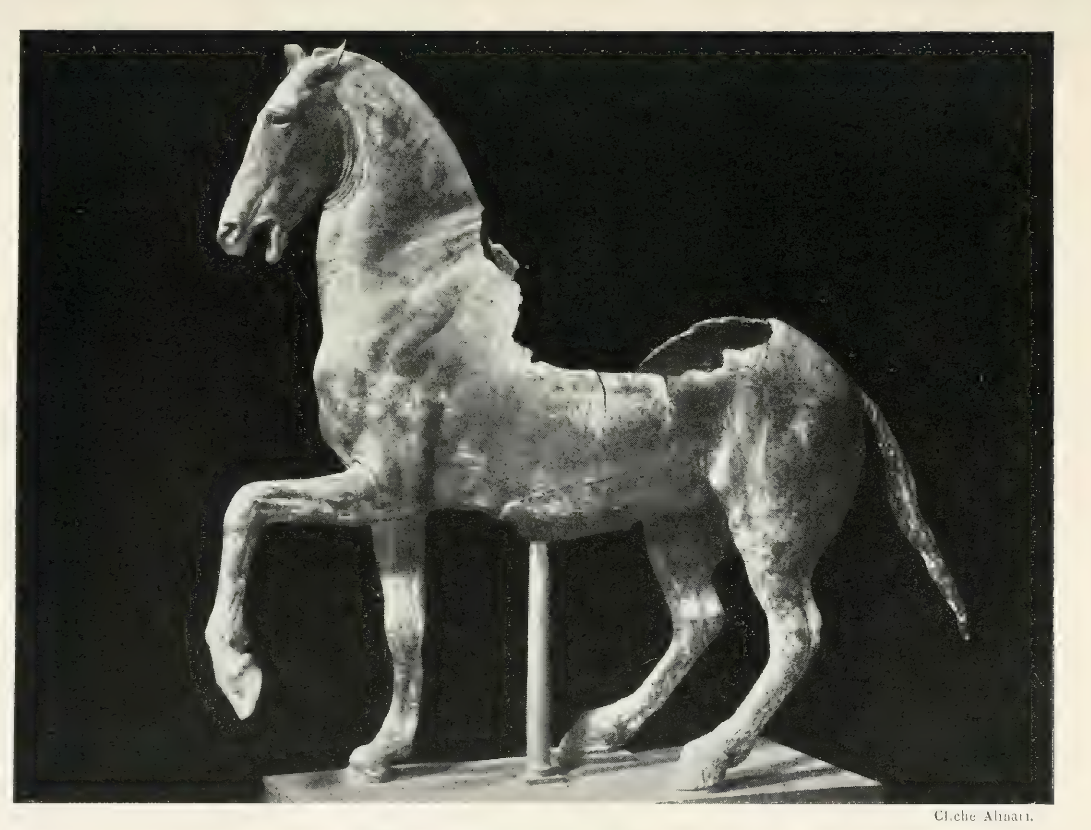
21. LA GRANDE HERCULANAISE.
(Musée de Dresde.)

rielle que de l'effet à produire sur l'œil du spectateur; c'est s'arroger le droit de les forcer au besoin; c'est tenir compte des circonstances ambiantes, comme les jeux de lumière prévus et calculés; nous dirions volontiers que c'est faire œuvre d'impressionniste. Nous ne voudrions cependant pas, en l'appliquant à Lysippe, prêter à cette épithète toute la portée qu'elle a prise de nos jours. L'auteur de l'*Apoxyoménos* ne fait pas violence aux lois de la sculpture pour chercher dans un travail volontairement sommaire et inachevé le moyen de donner l'illusion de la peinture. Ses œuvres justifient l'éloge que lui adressent les critiques anciens, d'avoir appliqué aux plus petits détails la virtuosité de son style. Ce souci de la vérité, cette rigueur d'exécution (*constantia*), il les porte jusque dans le rendu de la chevelure; mieux encore que l'*Agias*, où le copiste a peut-être sur ce point interprété le modèle, l'*Apoxyoménos* nous fournit le commentaire des textes. L'impressionnisme de Lysippe n'exclut ni le respect de la forme, ni le labeur consciencieux. C'est par les nuances les plus délicates, les plus fuyantes parfois, que ce sculpteur coloriste excelle à donner l'illusion de la vie.

Le sentiment pictural se trahit dans toute l'œuvre de Lysippe. Si nous connaissions autrement que par les textes ses grandes compositions à plusieurs personnages, nous y surprendrions sans doute l'influence de la peinture de son temps. Le groupe des hétaires tués au Granique était peut-être conçu comme une véritable charge de cavalerie, et

il est permis de le rapprocher des tableaux de bataille d'Euphranor, de ce *Combat de cavalerie*, que l'artiste, à la fois peintre et sculpteur, avait peint pour le Portique royal d'Athènes. Nous savons maintenant que la *Chasse d'Alexandre*, à Delphes, était composée comme un bas-relief, c'est-à-dire comme un tableau. Rappelons enfin que Lysippe a travaillé auprès d'Apelle. Un propos de lui, que nous avons cité, prouve qu'il comparait lui-même ses portraits d'Alexandre à ceux du peintre.

Une des conséquences qu'entraîne chez lui cette aptitude à comprendre la statuaire en coloriste, c'est qu'elle l'aide à créer des rythmes nouveaux. Il conçoit plus librement les lignes de la silhouette. Il manifeste une sorte de prédilection pour les attitudes saisies dans toute la spontanéité d'un mouvement instantané. Son *Kairos*, debout sur une sphère, devait donner l'impression d'une pose fugitive, saisie au vol. Même au repos, ses figures n'ont plus la stabilité tranquille que prêtent à leurs statues Praxitèle ou Scopas. Voici une œuvre que rien, il est vrai, ne nous permet d'attribuer à Lysippe, mais qui relève certainement de son école : c'est la belle statue de bronze du musée de Naples, représentant Hermès au repos (fig. 24). Le réalisme de l'exécution, la vérité avec laquelle sont rendues les formes jeunes et nerveuses, les proportions élancées, ne laissent guère de doute sur le caractère lysippéen de la statue. Examinez-la suivant le point de vue que nous venons de signaler. Le jeune dieu s'est arrêté un instant dans sa course aérienne. Assis



Cliché Alinari.

22. — CHEVAL EN BRONZE.
(Palais des Conservateurs, Rome. Capitole.)

sur un rocher, le buste penché en avant, une main négligemment posée sur un genou, il semble prêt à reprendre son vol. Les pieds, munis de leurs talonnières, touchent à peine le sol, l'un du talon, l'autre de l'extrémité des doigts. Dans son repos instable, la figure est encore pleine de mouvement.

Un trait essentiel à relever dans l'art de Lysippe, c'est l'attention qu'il prête à tout ce qui concerne les lois de la *symmetria*. Nul doute qu'il ait été conduit, par cette étude, à l'une de ses innovations les plus originales. Il est, en effet, le premier, semble-t-il, qui exécute ce qu'on peut appeler des statues à trois dimensions, faites pour être vues, non seulement de face et de profil, mais sous les aspects les plus variés. Pendant longtemps, et sauf de rares exceptions, les sculpteurs grecs ont conçu leurs statues de telle sorte qu'elles ne prennent leur valeur que considérées d'un certain point de vue. Dans une excellente étude, M. Loewy a remarqué très justement que cette règle est à peu près générale avant Lysippe. Si compliqué qu'en soit le mouvement, le *Discobole* de Myron n'y échappe pas. Quand Praxitèle imagine le rythme de la station hanchée, et l'applique à des figures accoudées comme l'*Apollon sauroctone*, le torse est sans doute mis hors d'aplomb; l'attitude détermine la saillie de la hanche, et donne à la silhouette des lignes onduleuses; mais la figure ne se meut que dans un seul plan. C'est une des audaces de Lysippe d'avoir reproduit, dans une statue en ronde bosse, des

attitudes telles qu'elles provoquent, avec de hardis raccourcis, la flexion du torse en avant, et que des points de vue très variés sollicitent l'œil du spectateur. Voyez l'*Hermès rattachant sa sandale*. Ce qui caractérise la statue, c'est la pose du pied relevé et posé sur une éminence ; c'est l'action qui fait fléchir tout le buste et l'incline en le courbant. Certes, le mouvement avait déjà maintes fois été observé par les peintres ou traduit dans un bas-relief. Polygnote l'avait reproduit dans une peinture de la Lesché de Delphes : on le retrouve dans la frise du Parthénon; il est rendu avec une grâce exquise dans l'une des figures de la balustrade du temple d'Athéna Niké, et il est à peine besoin de rappeler la délicieuse Victoire qui rattache sa sandale d'un geste si élégant. Mais avant Lysippe, aucun sculpteur n'en avait tiré un tel parti dans une statue. Suivant qu'on le considère de face ou de profil, l'*Hermès* offre des raccourcis énergiquement accusés, ou des lignes plus amples. On peut, pour ainsi dire, tourner autour de la statue; tous les aspects sont infiniment variés, et chacun d'eux est satisfaisant pour l'œil. En l'affranchissant de la règle du point de vue unique, Lysippe a certainement doté la sculpture de ressources nouvelles, et l'on comprend que Properce lui fasse un titre de gloire d'avoir modelé « des statues pleines de vie » (*animosa signa*).

Le maître de Sicyone est un réaliste, et c'est encore là un des traits les plus saillants de sa physionomie. D'autres, parmi ses prédécesseurs, ont poursuivi un idéal,



Cliché Alinari.

23. — CHIEN EN MARBRE.
(Musée des Offices, Florence.)

et réalisé la forme parfaitement belle, dégagée des accidents particuliers qui peuvent en altérer la pureté. Pour lui, l'œil largement ouvert sur la nature vivante, il se complaît à en saisir tous les aspects : il étudie avec curiosité toutes les manifestations de la vie physique ; il les rend comme il les voit. « Lysippe, écrit O. Rayet dans une de ses notices des *Monuments de l'art antique*, a exercé sur le développement de l'art une influence décisive : il l'a détourné des hautes conceptions spéculatives, de la recherche de l'idéal, et de même qu'Aristote dirigeait la philosophie vers l'analyse et l'expérimentation, que Ménandre ramenait le théâtre à l'étude minutieuse de la vie réelle, il a proposé comme objet à la sculpture le modèle vivant. Il lui a enseigné quel intérêt, quelle variété pouvaient donner à ses œuvres l'observation attentive, la traduction fidèle des particularités individuelles, et lui a fait voir par cent exemples avec quelle docilité le bronze se prêtait à rendre ces innombrables accidents, cette infinie complexité de la nature humaine. »

Il faut enfin signaler, comme une des caractéristiques essentielles de son art, la recherche de l'expression. Lysippe ne se borne pas, en effet, à observer dans un corps humain l'action physique et le mouvement. Maître de la forme extérieure, il sait la faire vivre et l'animer par le sentiment. Lui seul, dans ses portraits d'Alexandre, avait rendu la vraie physionomie morale du roi, sa mâle énergie tempérée de douceur, sa volonté

sûre d'elle-même. Il va plus loin encore. Tel qu'il le traite, le type d'Héraclès devient une figure presque tragique, tant le contraste est saisissant entre la force physique du héros et l'expression douloureuse du visage qui trahit avec tant de force une lassitude découragée. Il n'est pas exagéré de dire qu'il révèle à la sculpture des ressources à peine entrevues par ses devanciers ; il l'engage beaucoup plus avant que ne l'avait fait Scopas dans la voie du pathétique, et l'exemple ne sera pas perdu pour ses successeurs.

En résumé, une fécondité infatigable, qui est bien un signe de maîtrise ; un goût décidé pour le réalisme ; une volonté persistante d'observer la nature ; une rare aptitude à voir et à rendre les particularités individuelles ; une habileté d'exécution qui se trouve à l'aise aussi bien devant une figure colossale que devant une statuette ; une prédilection marquée pour les types où prédominent l'énergie et la force, et qui s'associe peut-être avec une certaine indifférence pour des types de beauté plus délicats et plus voluptueux ; une préoccupation constante de reculer les limites du domaine ouvert à la sculpture en adoptant un système de proportions plus libre, en faisant des emprunts aux ressources de la peinture ; enfin le sens du pathétique, et une tendance marquée à orienter la sculpture vers la recherche de l'émotion dramatique : tous ces traits composent une physionomie robuste et puissante qui est bien celle d'un chef d'école.



Cliché Alinari.

24. — HERMES AU REPOS (Statue de bronze).
(Musée de Naples.)

Lysippe est quelque chose de plus. Son influence ne se limite pas à ses disciples immédiats : elle exerce une action très réelle sur l'art hellénistique, notamment dans les écoles d'Asie Mineure où la force productrice de l'esprit grec se manifeste encore par de si vigoureuses poussées de sève. Il est, en effet, naturel que, se formant sur le tard, elles se rattachent assez étroitement aux maîtres dont l'activité a rempli les dernières années du IVe siècle. Veut-on mesurer, assez exactement, quelle est, dans ces écoles, la popularité de Lysippe? On examinera au Louvre la riche série des terres cuites de Smyrne, et surtout celles dont la date se place entre la fin du IVe et le milieu du IIe siècle. Elles appartiennent au temps où la fabrication smyrniote, qui ne commence pas avant l'époque hellénistique, prend ses modèles dans les œuvres de la statuaire grecque contemporaines d'Alexandre ou de ses premiers successeurs. Or, il est facile de constater que les types chers au maître sicyonien sont ceux auxquels s'adressent le plus volontiers les coroplastes de Smyrne. On retrouve là des athlètes du type lysippéen, manifestement imités de modèles en bronze ; on y reconnaît le type de l'Héraclès douloureux créé par Lysippe, et telle de ces figures, apparentée de très près à l'*Hercule Farnèse*, semble nous offrir une réduction de l'*Héraclès au repos* si souvent reproduit par les copistes.

Mais l'influence de Lysippe a une portée encore plus étendue. Les principes qu'il a formulés sont riches en consé-

quences, et les artistes de Pergame, de Tralles, d'Éphèse, de Rhodes s'appliquent à les dégager, voire même à les épuiser. Des œuvres comme la frise de la Gigantomachie du grand autel de Pergame, comme le Laocoon, disent assez que le naturalisme de Lysippe et son goût pour le pathétique ont fait des adeptes. Le réalisme que trahit l'exécution de la grande frise pergaménienne, le sentiment dramatique qui éclate avec tant de force dans cette furieuse mêlée, nous avertissent que l'exemple du maître sicyonien n'a pas été perdu. Faut-il cependant le rendre responsable des outrances où tombe parfois la sculpture hellénistique, et devons-nous voir en lui l'initiateur d'un art de décadence? Formulé en ces termes, le jugement serait fort injuste. Si ses successeurs poussent à l'extrême les défauts de ses qualités, si, chez eux, l'habileté de l'exécution tourne souvent à la virtuosité, le naturalisme à la science d'atelier, le pathéthique au drame théâtral, c'est que son enseignement a germé sur un sol qui n'est plus la Grèce, mais l'Asie Mineure. L'« asianisme » a fait son œuvre, en communiquant à l'art son exubérance, son goût pour les déclamations sonores. Lysippe, au contraire, jusque dans ses audaces, reste fidèle à la pure tradition grecque. Il se rattache encore à la lignée des grands maîtres ; mais elle est close après lui.

FIN

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER

CHAPITRE II

CHAPITRE III

CHAPITRE IV

CHAPITRE V

CHAPITRE VI

CHAPITRE VII

2860-04. — Corbeil. Imprimerie Ed. Crété.